

BOLETIM DE PESQUISA NELIC: Edição Especial

Vº 3 – Dossiê Murilo Mendes

Artigos

MURILO, ELE SABERIA QUEM É MURILO MENDES?

Raul Antelo

2010.1

Paul Celan não acreditava no bilinguismo em poesia. “Una lengua doble, sí, existe, incluso en muchas obras de arte contemporáneo, especialmente en aquellas que saben ponerse de acuerdo convenientemente con el consumo cultural de turno, tanto políglota como polícromo. La poesía es la unicidad destinal [*destinale*] del lenguaje”¹. Agamben, quem relembra o episódio, acrescenta:

¿Qué clase de experiencia de la unicidad de la lengua se ponía en cuestión aquí según el poeta? No simplemente, por cierto, la de un monolingüismo que usa a la lengua materna excluyendo a las otras, pero en el mismo plano que éstas. Más bien, es pertinente aquí esa experiencia que Dante tenía en mente cuando escribía, sobre el hablar materno, que éste “uno e solo è prima nella mente”. Hay, en efecto, una experiencia de la lengua que presupone siempre palabras –es decir, en la que hablamos como si tuviésemos siempre palabras para la palabra, como si tuviésemos siempre una lengua incluso antes de tenerla (la lengua, que entonces hablamos no es nunca única, sino siempre doble, triple, presa de la fuga infinita de los metalenguajes); y existe otra experiencia, en la que el hombre se encuentra, por el contrario, absolutamente sin palabras frente al lenguaje. La lengua para la cual no tenemos palabras, que no finge -como lengua gramática- ser incluso antes de

¹ AGAMBEN, Giorgio - *Idea della prosa*. Macerata, Quodlibet, 2002, p. 29.
Trad. Diego Bentivegna

ser, sino que “è sola prima in tutta la mente” es nuestra lengua, es decir la lengua de la poesía.

Tanto Dante, em *De vulgari eloquentia*, quanto Celan ou Murilo Mendes, são poetas que procuram a realidade da língua remota tão somente na dicção babélica dos múltiplos idiomas. “La lengua *única* no es *una* lengua. Lo único, en el que los hombres participan como en la única verdad materna posible, es decir, común, está siempre dividido: en el momento en el que alcanzan la última palabra, ellos deben tomar partido, elegir una lengua”². Divididos. Como dividido era, segundo Murilo, seu *alter ego*, Ismael Nery. Porisso é eloquente reler o que Murilo disse (mas não escreveu, senão *post factum*) num colóquio sobre poesia no Canadá, país plurilingue por excelência. Convidado a definir a poesia, o mineiro acariocado, residente em Roma, disse:

Après nous avoir annoncé la mort de Dieu, voici maintenant qu'on nous annonce la mort de l'homme. Il n'y a qu'à feuilleter le livre récent (et remarquable) de Michel Foucault *Les mots et les choses* pour se rendre compte que derrière la mort de l'homme qu'on nous prophétise il y a au fond la mort du Système. Personnellement je ne me battraï jamais pour la survivance d'un système où tant de choses

me déplaisent et – j'en suis sûr – à vous tous aussi. Je dis cela pour suggérer que le poète, ou mieux la poésie actuelle est engagée à fond dans une terrible lutte: “le combat spirituel est aussi brutal que la bataille d'hommes”, a dit Rimbaud. Or la bataille du poète se passe toujours au niveau du langage. Le drame actuel consiste exactement en ce que le langage poétique, le Verbe qui a créé le monde, est menacé de destruction. L'homme, qui doit répéter l'opération grandiose, l'opération initiale qui consiste à séparer la lumière des ténèbres, est peut-être condamné à voir périr cette même lumière. Je ne crois pas du tout à la puissance du poète d'aujourd'hui en tant qu'ordonnateur du sacré, car nous sommes installés dans la désacralisation totale, c'est-à-dire la désintégration des signes de l'amour. Du fait que le langage a été déformé, le drame du poète se confond avec celui de l'homme. On ne sait plus aujourd'hui la valeur exacte des mots. Dans divers secteurs on nous propose la destruction du langage aristotélique. Je suis d'accord, du moins en partie, car un tel langage correspond à des concepts dépassés. Et ce qui est formidable dans notre monde actuel c'est que tout est à reconstruire. Il faut absolument reconstruire le langage. Et cela ne sera jamais l'oeuvre d'un homme seul. Nous avons près de nous le cas de Mallarmé qui, malgré tout ce qu'il a apporté de merveilleux, a eu conscience de son échec. Ainsi, à la veille de sa mort, il écrivait à sa femme et à sa fille Geneviève: “Et pourtant c'était si beau!” ce qu'il avait voulu faire, le Livre Orphique de la révélation cosmique, le livre de la terre. Car nous sommes engagés, nous sommes dans le terre. Notre langage doit être donc un langage concret, basé sur des valeurs rationnelles et d'accord avec toutes les possibilités du monde actuel.

² IDEM – *ibidem*, p.31.

E, mais adiante, abordando a questão do mito, Murilo Mendes estipula, peremptório:

Quant à la thèse du poète comme instaurateur de nouveaux mythes, il faut dire que j'y crois. Il y a énormément de mythes actuels que, comme vous tous d'ailleurs, je rejette: le mythe des classes, le mythe nationaliste ou raciste qui ont conduit le monde au drame que nous savons. Mais le poète, lui, peut donner une autre dimension aux grands mythes de l'humanité. Ici, par exemple, dans le cadre de cette magnifique exposition, tout témoigne en faveur du pouvoir de l'homme de créer sans l'intervention des dieux, tel que l'a fait Prométhée, le ravisseur du feu céleste. Il est vrai que, depuis, le vautour lui a toujours rongé le foie, et chaque poète aura ce vautour pour le ronger sans cesse. Cela veut dire que même s'il réussissait à abolir totalement la transcendance, l'homme sera toujours inquiet.

J'ai parlé de l'impuissance du poète d'aujourd'hui, en pensant surtout à la guerre qui nos hante tous. La guerre n'est plus ou moins loin. Elle n'est pas dans le sud-est asiatique. Elle est chez nous, dans notre chambre, et elle nous donne mauvaise conscience. Les chefs des grandes religions, les poètes, les jeunes protestent, et moi-même je l'ai toujours fait et je continuerai de le faire. Mais ce qu'il y a de terrible c'est que notre effort soit presque vain. Nous voyons de jours en jours les armées augmenter leur puissance et s'en enorgueillir. Et cela je le trouve épouvantable, décourageant. Ainsi, pour finir ces quelques mots improvisés, j'émet un vœu peut-être utopique mais essentiel: que le monde puisse voir un jour la destruction de toutes

les tyrannies, soit de gauche soit de droite, et l'instauration de la paix et la fraternité universelles.³

Em poucas palavras, Murilo escreve poesia para dar testemunho de sua subjetivação e para reagir diante de sua própria inexistência como unidade transcendente. Esse gesto, inerente à poesia moderna, que está presente na reflexão poética de Agamben, como, aliás, na de Jean-Luc Nancy, provém, no caso do filósofo italiano, de seu mestre José Bergamin.

Já tive ocasião, aliás, de assinalar que Agamben chegou a analisar um pequeno texto de Bergamín, “Un verso de Lope y Lope en un verso”, uma reflexão sobre um aparentemente simples enunciado de Lope de Vega, “Yo me sucedo a mí mismo”. Como na análise do *pasearse* de Spinoza, de *Quel che resta di Auschwitz*, ou na de Foucault e Deleuze, em “A imanência absoluta”, nesse texto, Agamben tenta mostrar que Bergamín identifica eu e tempo e, para tanto, começa seu comentário sobre a questão temporal, através de uma citação de *Durée et simultanéité* de Bergson.

³ MENDES, Murilo – “Texte de Montréal”. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, p.1593-1595.

No es posible –escribe Bergson –pensar en la sucesión –y el tiempo como sucesión, como articulación de un “antes” y un “después” –sin una memoria, es decir, sin una conciencia. Recogiendo esta idea de Bergson y desarrollándola al extremo, Bergamín hace de esta sucesión, mejor dicho de este *trazo* entre el antes y el después, la única consistencia del yo, que él llama también *genio* o *alma*. El yo no es otra cosa que tiempo, pero el tiempo no es, a su vez, más que el sentimiento y la percepción de nuestro “suceder a nosotros mismos” –es decir, de nuestro continuo faltarle a nuestro propio acontecer, de nuestra continua subjetivación y desubjetivación. El tiempo es, a saber, según una célebre definición aristotélica, el *ekstatikón* puro y simple, lo que nos pone siempre fuera de nosotros, lo que nos estructura y hace que consistamos únicamente a través de una incesante desarticulación. O sea, usando dos términos que tanto le gustaban a Bergamín, el tiempo no es más que el proceso incesante de nuestro *ensimismamiento* y nuestro *enfurecimiento*⁴.

O sentimento de *ensiarse* e seu complemento, o de *enfuerarse*, como dois pólos da consciência (ou da inconsciência) modernas, apontavam, especificamente na Espanha, a um antecedente bem preciso e específico, o príncipe Segismundo, que, a seu modo, prefigurava já a poesia dos modernos. Com efeito, em outra oportunidade, analisando *Trilce*,

⁴AGAMBEN, Giorgio – “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín” in *Archipelago. Cuadernos de crítica de la cultura*. nº 46, Madrid, abr.-maio 2001, p.85-6.

o livro maior de um dos maiores modernistas latino-americanos, César Vallejo, Bergamín destaca que

la poesía vuelve a la infancia espiritual del pensamiento, traspasando fronteras conceptuales: que no han de buscarse en la poesía relaciones análogas ni semejantes al del inferir racional lógico: la poesía tiene su lógica propia, como los astros, su pensar espiritual incorruptible.(...) El poeta desarticula la estructura gramatical del lenguaje descoyuntándolo en sorprendentes cabriolas neologistas, que sirven a su entrañable conmoción imaginativa, a su compasión racional poética, de potentes resortes o ligamentos; mejor, de trampolines para el salto peligroso de las palabras. Ni aún siendo tan extenso bastará a la poesía de *Trilce* el registro tradicional de nuestra rítmica: se lo saltará con ligeros pies como se salta todas las explicaciones literarias.(...) Por eso la poesía de *Trilce* se ahonda, se arraiga en el lenguaje, porque no puede transmitirse ni cambiarse el lenguaje de nacimiento: el lenguaje poético; aquella cualidad especial, singular y única, que las palabras adquirieron en nuestra racionalización primera, durante la infancia, para sostener después un sistema de relaciones imaginativas con todas las cosas, que es, como nuestra propia sangre espiritual, más aún, como nuestro cuerpo: personal e intransferible. Esta incorporación personal poética es, por eso mismo, la seguridad de su universalidad, esencialmente traducible, pero no dentro de nosotros mismos, sino fuera⁵.

⁵ IDEM – “Trilce” in *Prólogos epilógicos*. Ed. Nigel Dennis. Valencia, Préstextos, 1985, p. 80-1.

Como un pensamento do *fora*, do *exterior* mais intimo, ou seja, *êxtimo*, a linguagem aparece como uma voz estranha, sem corpo, que empurrada por uma vertigem de vento, nos ultrapassa, infinitamente, tanto em direção ao passado, quanto ao futuro, dissolvendo-se, finalmente, no silêncio, como o anjo da história de Klee e de Benjamin.

Tudo isto vem a propósito de uma experiência que tive, dias atrás, depois de ter assistido a uma bastante convencional exposição, *As lágrimas de Eros*, no Thyssen Bornemiza, quando estava atravessando a Puerta de Alcalá. Qual não foi a minha surpresa quando vejo uma placa dizendo que naquela casa, nos limites da antiga cidade, tinha nascido José Bergamin, *poeta da Espanha peregrina*. Lembrei, imediatamente de Agamben e, mais ainda, do elogio que ele faz a certos conceitos da poesia barroca, desenvolvidos por Bergamin.

In una delle sue pagine più belle, Bergamin parla, a proposito del teatro di Lope e di Calderón, della “situazione critica” della poesia barroca, quase sospesa in aria *fra ombra e luce, corpo e fumo, ragione e passione* (grifo meu). Dopo aver ricordato il profondo legame che unisce questa poesia alla teologia cattolica, egli scrive che “la rivelazione divina della verità si evidenzia luminosamente nella poesia attraverso un margine d’ombra. Per questo, ciò che pone in luminosa evidenza la poesia di Lope e di Calderón è la sua situazione critica, l’autentica situazione critica in cui essa si pone: l’oscuro limite

marginale che la imprigiona, definendola e determinandola luminosamente”. Le figurazioni dell’allegoria barroca devono disfarsi e svanire in fumo nell’atto stesso in cui affermano la propria realtà: il loro limite critico è questa automortificazione che le trasforma in “cadaveri di luce” nel momento in cui si addentrano nel divino. Tutto il teatro barroco è, in questo senso, nella sua stessa struttura allegorica, *acto sacramental*, “teatro orgiastico e sacramentale”⁶.

Ora, ao me afastar da casa, depois de ter flagrado a cena originária, detendo o documento de que “eu vi”, “eu vivi”, pude constatar, na verdade, a cena oculta, o segundo andar do prédio natal de Bergamin. É hoje a sede de Christian Dior em Madri. Ganhava assim pungente e paradoxal sentido aquilo que o próprio Agamben nos dizia em *A decadência do analfabetismo*:

Il costante riferimento al modo dell’allegoria barroca, intesa come forma in cui l’involucro è essenziale, spiega anche il posto che, nel pensiero di Bergamin, occupano concetti come *maschera, vestito, superficie* (...) Bergamin non solo afferma esplicitamente che “è l’abito che fa il monaco”, ma parla addirittura di una “generazione drammatica dell’uomo attraverso il costume” e interpreta tutto il teatro barroco spagnolo come “speculazione (nel

⁶ AGAMBEN, Giorgio – “José Bergamin” in BERGAMIN, José - *Decadência dell’analfabetismo*. Trad. L. D’Arcangelo. Milano, Bompiani, 2000, p.12-3.

senso etimológico di rispecchiamento) del tempo e del costume”⁷.

O paradoxo se nos impõe. Breve será tão antiga a linguagem de Bergamín quanto a da moda Dior. Murilo Mendes, quem intuía que os extremos se tocam, nos deixou um fantasmático retrato relâmpago de seu amigo Bergamín.

Na casa acolhedora de Rafael Santos Torroella, poeta representativo da geração anterior, mas ainda moço, crítico de arte, afeiçoado às coisas brasileiras, tradutor de Drummond, amigo de João Cabral, encontro, além de jovens escritores, músicos e artistas, José Bergamín, camarada meu desde a primeira vez que o conheci no Rio, há muitos anos. O grande ensaísta-polemista, que marcara nos meios culturais espanhóis, anteriormente à guerra civil, uma posição das mais corajosas, diretor da revista *Cruz y Raya* na sua luta pela renovação do catolicismo, figura *post-conciliar* já antes do Concílio, foi constrangido a exilar-se, vivendo longos anos no México. Morta a esposa, querendo os dois filhos já crescidos conhecer a pátria que haviam deixado pequeninos, Bergamín decidiu-se a regressar. Mandou os filhos à frente e ficou muito tempo em

Paris na casa mexicana da Cité Universitaire, aguardando um visto que lhe dariam se ele aceitasse uma cadeira numa universidade espanhola. Bergamín recusava-se. Diante da sua obstinação os situacionistas de Madrid cederam: ele tocou de novo a terra natal. Entretanto, meses depois do retorno, não pôde deixar de testemunhar contra a injustiça: interveio numa áspera polêmica, resultando disto outra vez o exílio. Este meu reencontro dá-se, portanto, no período da sua última estadia na Espanha. Apesar da idade, das rudes provas que o têm dilacerado, vejo-o disposto à discussão e à crítica, lúcido, olho vertical, com fortes reservas de “humor”. Respira bem. Conta-nos uma enésima versão da morte de Lorca, de quem foi amigo, passa em revista a situação política, nacional e internacional, e termina por me incitar à viagem de Málaga que ainda não conheço. A dona da casa, a encantadora Maite, mestra em caminhos da Espanha, reforça a incitação. Já me vejo em Málaga, iniciado ao seu mar, às suas umbrosas alamedas, aos seus ritos de *flamenco*; acabarei indo mesmo, um ano depois. Saudade bate uma foto do magro castelhano de faces cavadas e olhar pesquisador: resulta excelente, e quem conhece os livros e a ação de Bergamín conseguirá talvez reconstituí-lo, que

⁷ IDEM – *ibidem*, p. 16-8.

oscila entre “humor” e drama. Renuncio a indicar que ele poderia ter sido tratado por El Greco⁸.

E esta evocação do teatro espanhol, do sacrifício e do primitivo, me leva a um dos poemas de *Siciliana*. Quando Murilo percorre a região, não muito depois, por sinal, de *Stromboli* de Rosellini, sente-se pequeno diante da magnificência do Claustro de Monreale.

O Claustro de Monreale

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

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

Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha

⁸ MENDES, Murilo – “Barcelona”. *Poesia completa e prosa*, op. cit., p.1170-1171.

Seis milhões de anos.
Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer
Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas.⁹

Tanto nesse poema, como diante do túmulo real, na Capela Palatina, o imponente Palácio dos Normandos, século XI-XII, que se levanta a partir de uma fortaleza árabe, ou na drummondiana “Canção palermitana”, Murilo não faz qualquer referência a um dos prédios mais interessantes da cidade. Trata-se do Palácio Chiaramonte (1307), construído por Giovanni Chiaromonte il Vecchio, num amplo terreno que incluía a praça della Marina, a Kalsa e a região de São Erasmo, e que, como diz o site oficial da Università degli Studi di Palermo, que hoje instalou aí sua Reitoria, vangloria-se de “la sua facciata elegante e raffinata, coronata da feritoie ed adornata da splendide finestre con archi ogivali a sesto acuto”. Porém, a história do palácio está longe de ser amena. Em julho de 1601, ele se tornou sede da Inquisição espanhola que controlava a ilha, a qual passou a praticar, jutamente em frente, na praça da Marina, as horrorosas cerimônias do *autodafé*, curiosa

⁹ MENDES, Murilo. “O Claustro de Monreale”. *Poesia completa e prosa*. Org. Luciana S. Picchio. Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1994, p.568-569.

contribuição da língua portuguesa ao arquivo dos horrores universais.

Mas nem mesmo um curioso exemplo de arquivo como esse teria, aparentemente, sensibilizado Murilo. Com efeito, no primeiro andar do Chiaramonte, encontra-se a Sala dos Barões,

decorata da un soffitto in legno a grandi travature testimone della raffinatezza di gusti di una nobile famiglia laica come quella dei Chiaromonte. La superficie di fondo dei cassettoni è divisa a sua volta in due parti da un travetto. Eseguito per volontà di Manfredi III tra il 1377 e il 1380 da artisti isolani, Cecco di Naro, Simone da Corleone e Dareno di Palermo legati a scuole e culture anche non locali, è un vero gioiello d'arte, un'enciclopedia medievale. Le figure che lo adornano rappresentano storie tratte dall'Antico Testamento, Susanna, Guiditta e Salomone, episodi del mito classico greco e romano, guerra di Troia, Didone ed Enea, dal ciclo carolingio e bretone, Tristano, Isotta ed Elena, episodi di lotta tra cristiani e musulmani ed infine scene di vita quotidiana quali il gioco degli scacchi, scene d'amore, duelli, caccia e scene di eroi che compiono imprese sovrumane o vittime della passione e perfidia.

Mas, e os desenhos e poemas escritos a carvão ou punçados pelos ajustiçados da Inquisição, nas frias paredes do Steri? Não teriam eles uma sobrevivência nos grafitos e murilogramas?

È bom lembrar aliás que uma das primeiras descrições do modernismo ornamental do Steri de Palermo foi estampada pela revista *Documents*, por sinal, imediatamente antes do ensaio de Georges Bataille sobre a arte primitiva. Mais ainda. Há, entre as inúmeras imagens do Chiaramonte, uma curiosa representação do homem primitivo ou selvagem. Ezio Levi, que estudou profundamente a iconografia do palácio, assim a descreve:

La leggenda dell'uomo selvaggio costituisce uno dei motivi preferiti dell'iconografia profana nei paesi del Nord. La ritroviamo in moltissimi arazzi svizzeri, tedeschi, danesi, nelle pitture del coro della cattedrale di Colonia (1325), in molte silografie tedesche – una di Dürer del 1505 – e in statuette di metallo. Ma il motivo non è sconosciuto neppure tra di noi.

Nel 1404 la Fabbrica del Duomo di Milano ordinava ad Alberto da Campione di scolpire alla sommità della crociera meridionale del Duomo – tra altre gigantesche figure – anche quella “unius hominis silvatici”. È una raffigurazione dell'uomo selvaggio, quella pietra della vecchia Napoli, che è stata collocata, dopo le demolizioni, sulla facciata d'una casa di via Mezzocannone. A torto in essa si è voluto ravvisare il mito di Orione. L'uomo selvaggio costituisce il soggetto d'uno dei disegni del taccuino di Giovannino de' Grassi († 1398) nella biblioteca comunale di Bergamo. Al motivo leggendario riconducono molte allusioni della poesia popolare e della poesia siciliana. Nessuna meraviglia, dunque, che uno dei tre pittori dello Steri l'abbia raccolto e raffigurato nel lacunare 175 tra il trave IV ed il V.

Vediamo qui una selva e nella selva due uomini selvaggi, coperti il corpo di lunghi peli, e col viso racchiuso tra chioma e barba parimenti irsute e ricciute. I due uomini tengono nella destra una clava; nella sinistra, a guisa di scudo, un lungo panno, che ricade in basso in larghe pieghe. La clava si ritrova in tutte quante le raffigurazioni dell'uomo selvaggio; ed è appunto per tale attributo, che nell'arte spagnuola i due uomini selvaggi prendono il nome di *maceros*.¹⁰

Ou seja, aquele que carrega a *maza*, o garrote. Essas imagens, em suma, dão um golpe, um lance, que abate qualquer convenção. Ora, é sabido que a arte catalã, como ele mesmo admite, muito marcou, bateu mesmo, a percepção artística de Murilo Mendes.

A pintura antiga catalã é altíssima, ao nível da criação estética que nos deu os 'primitivos' flamengos e italianos. Meu primeiro encontro com essa pintura, no longínquo ano de 1952, causou-me um choque de que não regressei até hoje¹¹.

¹⁰ GABRICI, Ettore; LEVI, Ezio – *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*. Palermo, L'Epos, 2003, p.123-125.

¹¹ MENDES, Murilo – *Poesia Completa e Prosa*. Ed. Luciana Stegagno Pichio. Rio de Janeiro, Aguilar, 1994, p. 1168.

De certo modo, daí vem a sua famosa e pioneira definição de *modernidade*, em detrimento de *modernismo*¹².

¹²“Em vez da palavra modernismo, prefiro empregar a palavra modernidade. É fato que “modernismo” tem se prestado a muitas confusões, pois designa ao mesmo tempo uma época e um movimento. Nós sabemos que as épocas não são compartimentos estanques, sendo antes ligadas aos momentos e às épocas passadas. Mas não há dúvida de que um determinado ciclo cultural (em correspondência com o ciclo político e econômico) possui características próprias, que entretanto não chegam a isolá-lo dos outros. O que foi moderno para uma geração já será antigo para outra; basta olhar uma fotografia de dez anos atrás para rir do modernismo. Os simples observadores de uma época não deverão ser considerados expoentes do espírito; a não ser que se inclua na lista o operador do Movietone – e logo no primeiro lugar. De resto, os acontecimentos hoje se aceleram de maneira tão vertiginosa, que ninguém mais se pode julgar em dia com o mundo. A palavra “modernismo” restringe, pois, a área de um fenômeno positivo; pelo que proponho – de acordo com Baudelaire no seu famoso estudo sobre Constantin Guys, escrito em 1860 – a palavra modernidade. “Trata-se de extrair da vida o que ela pode conter de poético no histórico, de tirar o eterno do transitório. A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, de que a outra metade é o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo; a maior parte dos belos retratos que nos ficaram dos tempos anteriores são revestidos dos trajes de sua época.” Os mais recentes estudos críticos de pintura demonstram o encadeamento do processo da modernidade através dos séculos. Sabemos hoje que muitos elementos importantes da arte de Picasso, Braque, Bonnard e outros estão contidos pelo menos em germe nos

Pois é justamente uma modernidade dessas, *macera*, como o garrote inquisitorial, a que nos fez perceber em Bosch um precursor de Dali, a que se manifesta quando vemos, no homem primitivo do *Steri* de Chiaramonte, a sobrevivência da figura primitiva e minotáurica da catedral de Tarragona, uma figura *mudéjar*, com o qual, voltando ao poema de que parti, “Claustro de Monreale”, ilumina-se o sentido último do conceito muriliano de primitivo.

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

primitivos medievais, nas pinturas bizantinas e mesmo em documentos mais remotos. Conhecemos agora a impressionante modernidade de Bosch, surrealista no século XV; Arcimboldo, no século XVI, abriu o caminho para Salvador Dali. E como explicar a súbita inclinação do mundo das artes para o esquecido El Greco – um verdadeiro coup de foudre – se não fora a sua modernidade patente?”. Cf MENDES, Murilo – *Recordações de Ismael Nery*. 2ª ed. São Paulo, Edusp / Editora Giordano, 1996, p.106-108.

Geminadas como a própria modernidade que olha para a frente e para trás. Por sinal, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, conserva-se uma curiosa obra, *Inferno* (1505-1530), de autor português não identificado. Trata-se de um óleo sobre tábuas de carvalho que plasma os corriqueiros imaginários do mal, do medo e do castigo. Porém, nele acrescenta-se, à tradição medieval da representação do demo e da tortura, a representação bem mais inovadora do nu, em toda a sua evidência, e da figura exótica do príncipe emplumado dos demônios, provavelmente um índio brasileiro, anterior até aos canibais de Montaigne, que preside o grande teatro dos condenados. Novamente o auto sacramental, Europa e América, destruição e cultura, ou, no dizer de Agamben, *ombra e luce, corpo e fumo, ragione e passione*.

A composição de *Inferno* reforça o sentido perverso da tortura, encadeando os corpos, uns aos outros, através de um arco que abraça o caldeirão circular, onde fervem os clérigos, isto é, os intelectuais. Este arco nasce, à esquerda, dos três nus femininos suspensos da trave e, à direita, projeta-se na abertura por onde chegam os culpados, i.e., a boca do Inferno. Embora de origem e valor desconhecidos, a obra dialoga com outra não menos chocante, as *Tentações de Santo Antão*, de Hierônimo Bosch (c. 1500), conservada também pelo mesmo Museu.

Vou dar apenas um último dado elucidativo. O Museu fica na *rua das Janelas Verdes* e creio que todos devem ter presente que o livro que Murilo dedica a Portugal se chama, precisamente, *Janelas Verdes*, vale dizer, ele é composto como um *museu nacional de arte antiga*, isto é, matéria moderna e maça. Baste, para constatar o sentido moderníssimo de tempo e poesia que aqui se nos apresenta, relembrar o que Murilo escreve na abertura do setor 2 de *Janelas Verdes*, num poema dedicado ao pintor português Nuno Gonçalves:

Ele saberia quem é Nuno Gonçalves? Em todo caso conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou, teve a mulher do seu jugo, e o vinho incorporado(...) A Nuno Gonçalves um outro Nuno Gonçalves se sobrepõe, claroescurecendo-o¹³.

Ser aquele que se chama Nuno Gonçalves e afirmar “eu me chamo, simplesmente, Nuno Gonçalves” nos mostram as duas faces da mesma moeda, como diz Maria Filomena Molder: postulam a diferença frustrada da identidade e da dimensão visionária do nome. Ser aquele que se chama Nuno Gonçalves

obriga a reunir consigo distância e metamorfose¹⁴. E então caberia glosar, a partir do retrato relâmpago feito pelo poeta a um primitivo: Murilo, ele saberia quem é Murilo Mendes? Em todo caso conhecia seu nome, onde nasceu, cresceu, trabalhou etc. A Murilo Mendes um outro Murilo Mendes se sobrepõe, claroescurecendo-o.

¹³ MENDES, Murilo – *Poesia Completa e Prosa, op.cit.*, p.1417.

¹⁴ MOLDER, Ma. Filomena – “El rastro escondido” in LUELMO, Chema de – *Unterwgs. Al paso d e Walter Benjamin* .Madrid, Maia Ediciones /A Coruña, Fundación Luis Seoane, 2009, p.33-45.