



MURILO MENDES DIANTE DO QUADRO¹

Luisa Destri (USP)

Este texto propõe a análise de “Il quadro”, de Murilo Mendes, poema de *Ipotesi* (livro escrito em italiano e publicado postumamente, em 1977) que coloca o eu lírico diante da obra *O Casal Arnolfini* (1434), do flamengo Jan Van Eyck. O objetivo é mostrar, de um lado, a singularidade do poema na trajetória do poeta e, de outro, a sua capacidade de ilustrar a nova relação que a poesia muriliana passa a manter com a cultura após a Segunda Guerra Mundial. Para tanto, busca-se inicialmente compreender a relação específica que o poema estabelece com o quadro. Na sequência, propõe-se a comparação entre “Il quadro” e “Harpa-sofá”, de *Mundo enigma*, composto a partir da obra *Sofá harpa*, de Maria Helena Vieira da Silva. Espera-se assim identificar a noção de cultura implicada em cada caso, além de pontuar como se modificaram, ao longo da trajetória poética, as relações entre sujeito e objeto, entre literatura e realidade.

Palavras-chave: Murilo Mendes; éctrase; poesia; língua italiana.

Para um leitor habitual da poesia de Murilo Mendes, constitui razão de espanto o encontro com as palavras que o poeta dirigiu a Candido Portinari em carta de 20 de março de 1936: “Hoje desencantei a nota sobre a exposição. [...] Aliás, não dou pra crítica e nem sei escrever sobre pintura, sou o primeiro a reconhecer”². Não apenas porque tal nota seria a primeira de muitas apreciações sobre arte, como as realizadas mais regularmente após a mudança para Roma, em 1957, em meios como catálogos de exposições, ou as que se incluem entre os seus *Retratos-relâmpago*, série de perfis de artistas e escritores publicada pela primeira vez, e de forma parcial, em 1973. O espanto

¹ Uma primeira versão deste texto foi apresentada como trabalho de conclusão da disciplina “Imagem e cinematismo na poesia portuguesa moderna e contemporânea”, ministrado pela professora Dra. Rosa Maria Martelo (Universidade do Porto) na Universidade de São Paulo em novembro de 2015, sob coordenação das professoras Dras. Paola Poma e Viviana Bosi.

² Correspondência consultada em dezembro de 2013 no Museu de Arte Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora. Há um conjunto de 35 cartas, trocadas entre Murilo e Portinari entre 1934 e 1948, disponível para consulta, em que tratam de assuntos cotidianos (como viagens pessoais), de questões profissionais (como a edição de *As metamorfoses* - 1941), da arte brasileira e da vida no Brasil.

se deve sobretudo ao fato de que boa parte dos poemas murilianos escreve *sobre pintura* – para não dizer que a relação com as artes plásticas é constitutiva da obra.

Embora os “poemas críticos” de Murilo Mendes (Guimarães, 1993, p. 125) assumam configurações variadas – às vezes oferecendo um condensado comentário a respeito do conjunto da obra de referência, outras vezes emulando procedimentos plásticos³ –, menos frequentes são os poemas dedicados à descrição de um quadro em particular, levando a crer que se trata de ocorrências muito especiais⁴. Este é certamente o caso do seguinte poema:

Il quadro

È vero che Giovanni Arnolfini
non guarda la moglie – forse incinta –
guarda piuttosto lo spettatore
anche lui protagonista / oltre che testimonio.

•

C’è un rumore di macchina a Trafalgar Square
che altera la regola indispensabile
all’esatto svolgimento delle nozze
come lo ha voluto Van Eyck.

•

Il grande copricapo del negoziante
conclude un ordine un sistema
dove apparentemente
« tout n’est qu’ordre et beauté,
luxe, calme et volupté » .

•

Il gesto della mano destra benedice il cosmo.
La donna china il viso orientalizzante,
la testa è coperta da un velo in merletto di Malines ;
il vestito verde s’atteggia in larghe pieghe.

•

Nello sfondo lo specchio, solita spia fiamminga,
riflette i coniugi e altre due figure;
reca dieci tondini con episodi della Passione.
Il candeliere a sei bracci è nobile:
potrebbe stare in cucina.

•

Le pantofole / il cane / sono pronti ad ubbidire.
La frutta sulla tavola rappresenta
un minimo di natura.

³ O primeiro é o caso, por exemplo, de “Maria Helena Vieira da Silva” (*As metamorfoses*), que comenta a obra da artista portuguesa: “Tece uma trama há mil anos/ Que se transforma com a luz/ Em contraponto às formas/ Da cidade organizada”. O segundo, de “Joan Miró” (*Tempo espanhol* – 1959), que se vale da enumeração para emular a liberdade dos elementos pictóricos: “Soltas a sigla, o pássaro e o losango./ Também sabes deixar em liberdade/ O roxo, qualquer azul e o vermelho”.

⁴ A identificação desses casos está ainda em andamento. Até o momento, pude levantar, além do poema analisado neste trabalho, “Harpa-sofá” (sobre “Sofá harpa”, de Vieira da Silva), de *Mundo enigma*, “Sant’Ana e a Virgem”, [sobre um quadro de Maria Leontina dedicado a esse tema religioso, como sustenta Guimarães (1993, p. 118)], de *Parábola*, e “Ferrara” (sobre “As musas inquietantes”, de Giorgio De Chirico), de *Convergência*.

Per la finestra aperta entra l'aria di Bruges.
Il grand letto nuziale è vermiglio : l'amore.

•

Le Fiandre reggiungono il vertice del potere economico
scambiano cultura e merci con i mari distanti.

•

La coppia umana existe ancora,
comanda ancora il sistema:
tutto si regge perché appunto essa si regge⁵.

O poema integra *Ipotesi*, livro escrito em italiano⁶ e publicado postumamente, em 1977, na Itália. Trata-se da abertura de sua quarta seção, “Omaggi” – cujas composições se dedicam a figuras diversas, como Bruegel, Alberto Magnelli, Giuseppe Ungaretti, Antonin Artaud e Galileo Galilei. Em termos de gênero, “Il quadro” constitui um exemplo perfeito do que James Heffernan identifica como a *écfrase* tipicamente moderna e que no poema “Musée des Beaux Arts”, de W. H. Auden, apresenta-se de forma modelar: em correlação com a institucionalização da arte, foca uma obra de arte em particular e incorpora ao texto o contexto do museu (1993, p. 138). Diferentemente do encerramento em um discurso especializado que tal configuração pode fazer supor, porém, o poema de Murilo Mendes aproveita a concentração em *O Casal Arnolfini* (1434), mais célebre obra do flamengo Jan Van Eyck, como impulso básico para sua abertura para o mundo.

A primeira estrofe lança o leitor diretamente para dentro da cena pictórica, não oferecendo mediação além do título e configurando-se como a exposição de um ponto de vista sobre a obra: “È vero che...”. Os quatro versos se dão em torno da noção de olhar, que envolve poeta, leitor do poema e personagens em torno do quadro.

⁵ Na tradução de Murilo Marcondes de Moura e Júlio Castañon Guimarães: “É verdade que Giovanni Arnolfini/ Não olha a mulher – talvez grávida – Olha antes o espectador / Também protagonista / além de testemunha.// ●// Há um barulho de carro em Trafalgar Square/ que altera a regra indispensável/ ao exato desenrolar das bodas/ tal como quis Van Eyck.// ●// O grande chapéu do comerciante/ conclui uma ordem um sistema/ onde aparentemente/ “tudo é apenas ordem e beleza,/ luxo, calma e volúpia”.// ●// O gesto da mão direita abençoa o cosmo/ a mulher abaixa o rosto orientalizante/ a cabeça está coberta por um véu de renda de Malines,/ o vestido verde acomoda-se em largas pregas.// ●// No fundo o espelho, habitual espião flamengo, / reflete os cônjuges e outras duas figuras;/ contém dez medalhões com episódios da Paixão./ O candelabro de seis braços é nobre:/ Poderia estar na cozinha. // ●// As pantufas / o cão / estão prontos para obedecer./ A fruta sobre a mesa representa/ um mínimo de natureza./ Pela janela aberta entra o ar de Bruges./ O grande leito nupcial é vermelho: o amor.// ●// As Flandres atingem o vértice do poder econômico/ trocam cultura e mercadorias com os mares distantes.// ●// O casal humano existe ainda,/ comanda ainda o sistema:/ tudo se sustenta porque justamente ele se sustenta” (Mendes, 2014, p. 237).

⁶ Por limitações pessoais, lidarei mais com o poema traduzido do que com o texto original, inevitavelmente falhando na leitura formal do poema, bem como em sua consideração no conjunto do livro.

Na sequência, o recuo para o contexto de apreciação da obra aponta para dados objetivos implicados na enunciação: a localização na National Gallery, em Londres, a que pertence o quadro, e a ampla distância temporal entre a composição da tela e a do poema, que provoca ruídos na contemplação.

As quatro estâncias seguintes dedicam-se à descrição em minúcia da pintura a óleo, ensaiando alguma interpretação quanto ao contexto representado por Van Eyck (o “sistema” que “o grande chapéu do comerciante” “conclui”). O interesse pelo momento histórico será confirmado na penúltima estrofe, que com seus dois versos refere o desenvolvimento econômico de Flandres, sede do capitalismo medieval.

O terceto conclui o poema com uma homenagem ambígua ao par amoroso, pois reafirma o fascínio habitual do poeta pelas questões do amor e sugere a função institucional do casamento junto ao “sistema”.

Independentes, as estrofes, separadas pelos pontos negros, realizam um movimento acumulativo, oferecendo uma visão complexa do objeto a que se referem. Aplica-se aqui o que afirmou João Cabral de Melo Neto sobre a adoção das “bolas” por Murilo Mendes⁷: somam-se fragmentos de impressões, que ganham unidade em razão do ponto de vista do sujeito. Trata-se, ainda assim, de uma combinação de impressões descontínuas, apesar da proximidade com a apreciação crítica da obra de arte e com o percurso do observador sobre o quadro.



O título atribuído ao poema torna único o quadro de Van Eyck, deixando claro se tratar de uma obra com a qual o poeta estabelece relação particular. Em um texto em prosa, Murilo Mendes dá testemunho da predileção:

... posso antever qualquer paraíso sob as espécies de um museu. [...] Sou o passeante moderno dos museus [...]. Mas hoje na National Gallery, deixando de lado tantos inumeráveis prodígios, quero aludir a um só quadro, *O casamento dos Arnolfini* de Van Eyck, que me transmite em grau máximo a ideia da coisa perfeita, situada no plano da convergência da realidade e do sonho. Admiro não só a grandeza isolada do artista mas

⁷ “Você dará três ou quatro visões, equivalentes a três ou quatro disparos que tal objeto provocou da sua espingarda. Mas o fato de você ter botado no título do poema, que registra essas três ou quatro intuições, uma coisa qualquer que identifica seu título, dá unidade ao poema. Aquele poema já não é a justaposição de três ou quatro iluminações dissonantes. [...] Aquele poema é um poema sobre um assunto tal, apenas dividido em quatro partes, ou capítulos, ou ângulos de visão. Por isso, acho ótima a sua ideia de colocar aquelas bolas ● para separar as partes de alguns poemas”. O poeta pernambucano refere-se a *Tempo Espanhol*, nesta carta citada por Laís Corrêa de Araújo em *Murilo Mendes* (Petrópolis: Vozes, 1972, p. 191-194).

ainda o contexto político-econômico-cultural que permitiu a criação desta obra, situada entre um quarto e o cosmo; marcando, com o retábulo do *Agneau Mystique*, um período novo na história da pintura. (1994, p. 1103)

O trecho pertence ao décimo fragmento dedicado a Londres em *Carta geográfica*, conjunto de textos de viagem escritos entre 1965 e 1967, inédito até a inclusão em *Poesia completa e prosa* (1994). A confissão do amor pelos espaços da arte prepara a passagem para o excerto citado – “sou o passeante moderno dos museus” –, referindo um modo de apreciação a que “Il quadro” se presta com justeza:

“[...] proponho-me ora acavalar, ora distinguir os diversos ciclos de cultura, consultar uma outra versão da história indicada pela diversidade de ambientes, classes, tipos, indumentária, a variedade dos estilos da obra de arte, instintiva, ritual, gratuita, inserida num contexto religioso, econômico, político; totalizando uma informação que nos ilumina os caminhos do tempo, desde as incertezas do começo até a plenitude do dia atual e o pressentimento do futuro” (Mendes, 1994, p. 1103).

Não por acaso um olhar com tais interesses é capturado pelo quadro de Van Eyck: trata-se de uma das mais discutidas obras da arte ocidental – única, porque “ao mesmo tempo retrato, descrição de interior e já pintura de gênero”⁸, como resumem Argan e Lassigne. Pelo título com que Murilo Mendes identifica o quadro, a valorização dos elementos em particular e a menção a uma “testemunha” na primeira estrofe, pode-se localizar como referência para sua interpretação os estudos de Erwin Panofsky: desde a década de 1930 o crítico alemão sustentava que a simbologia do quadro indica o registro de um casamento⁹. Com a disputa de interpretações que se seguiu, sua tese não é hoje dominante; atualmente a National Gallery rejeita a hipótese do matrimônio, limitando-se a qualificar a obra como um retrato do casal e atribuindo-lhe o título “*The Arnolfini Portrait*”.

Os elementos destacados no poema são aqueles a partir dos quais se podem iluminar “os caminhos do tempo”. A condição social do comerciante é assinalada pela configuração do ambiente, com a luxuosa cama vermelha, as laranjas importadas de outros países, o espelho afixado na parede ao fundo, destacado em primeiro plano pelas mãos dadas do casal. Esse espelho, aliás, pela riqueza miúda de seus detalhes (os dez círculos representam passos da Paixão), impressiona os especialistas, que veem em Van

⁸ Tradução livre do seguinte fragmento: «cette oeuvre unique en son genre, à la fois portrait, description d'intérieur et déjà scène de moeurs» (Argan e Lassigne, 1955, p. 19).

⁹ A divulgação de seu estudo teve início em artigo publicado em 1934 (“Jan van Eyck's Arnolfini Portrait”), com desenvolvimentos em livro de 1953 (*Early Netherlandish painting: its origins and character*).

Eyck o precursor de um recurso que seria notabilizado duzentos anos depois por Velásquez, em *As meninas* (1656): a imagem reflexa do próprio pintor na cena retratada – no caso de *O Casal Arnolfini*, acompanhado de mais um homem.

O jogo de espelhamento efetuado pelo quadro é reproduzido na primeira estrofe do poema: “È vero che Giovanni Arnolfini/ non guarda la moglie – forse incinta –/ guarda piuttosto lo spettatore/ anche lui protagonista / oltre che testimonia”. Se Panofsky via em uma das figuras o reflexo do artista e, em outra, uma segunda testemunha do casamento, “Il quadro” nomeia apenas um “espectador”, instaurando a ambiguidade que permite entendê-lo como o próprio espectador do quadro – na situação do poema, correspondente ao próprio sujeito poético. O verso seguinte, em vez de encerrar a indeterminação, acaba por intensificá-la: não seria o “protagonista” o próprio retratado, Arnolfini? Como pode o espectador do quadro atuar como “testemunha”?

A fusão de planos característica de Murilo Mendes é buscada, aqui, por meio de um movimento contínuo entre o texto verbal e a representação pictórica. Na primeira estrofe, o equívoco linguístico atua sobre a atenção do leitor do poema no sentido de transferi-la da cena representada no quadro para a relação entre artista-espectador ou autor-leitor. Na seguinte, com a metonímia que toma “bodas” por quadro, um dado do contexto do espectador-poeta parece capaz de perturbar a obra desde o seu interior.

Fusão de planos é também o que propõe, na terceira estância, a citação direta de “L’invitation au voyage”, de Baudelaire. Incluído em *Les fleurs du mal* (1857), o poema francês descreve o exílio dos amantes num “país” onde “tudo é paz e rigor,/ Luxo, beleza e langor”. Descolado de seu contato original, o fragmento pode sugerir o transporte do eu para dentro da obra pictórica – produto de um tempo histórico caro à idealização do passado pelo sujeito poético, como se pode concluir à luz do fragmento de *Carta geográfica*.

Lida segundo o contexto de origem, a citação de Baudelaire ressaltaria a dimensão amorosa da cena, evidente no fecho e na sexta estrofe, que qualifica a cama como leito de amor, iluminando assim a importância do tema para o próprio poema. Algo nesse sentido, aliás, poderia estar implícito no comentário de abertura. Se não deixa claro a quem faz ressalva ao iniciar a exposição por “È vero che”, o sujeito permite que a compreensão se dê num sentido apontado por Panofsky ao se referir ao casal: “eles não se olham, e mesmo assim parecem unidos por um laço misterioso”¹⁰. A

¹⁰ Tradução livre de “they do not look at each other yet seem to be united by a mysterious bond” (Panofsky, 1971, p. 202)

ligação amorosa constituiria, nesse caso, uma espécie de moldura temática do poema, cujo comentário final refere justamente o par.

Como um poema sobre o amor, “Il quadro” apresentaria uma abordagem singular no contexto da obra de Murilo Mendes. A poesia amorosa muriliana, que em livros como *A poesia em pânico* (1938) e *Mundo enigma* (1945) aproxima-se do tom meditativo, tem na enunciação lírica¹¹ uma de suas atitudes básicas: o sujeito geralmente descreve a mulher diante da qual se coloca, mostrando-a para o leitor, ou apresenta o encontro do qual ele mesmo participa como amante. A essa poesia baseada na relação sujeito-objeto parecem mais fascinantes os encontros amorosos que as ponderações quanto ao sentido do amor. Em “Il quadro”, permanece a enunciação – mas a ligação já não diz respeito ao sujeito, que contempla admirado o casal Arnolfini (“tutto si regge perché appunto essa si regge”), tomando-o como objeto de reflexão histórico-social (“comanda ancora il sistema”).

A especificidade de “Il quadro” diz respeito sobretudo, porém, ao distanciamento entre sujeito e objeto. Embora não seja o único poema de Murilo Mendes que, dedicado a uma obra plástica, considera a experiência do espectador¹², trata-se, muito provavelmente, do único que parte das condições de fruição para assinalar a distância entre o eu e a obra pictórica. Observe-se, a título de comparação, o seguinte poema, dedicado ao quadro *Sofá harpa* (1949), de Maria Helena Vieira da Silva:

Harpa-Sofá

(Um quadro de Vieira da Silva)

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.

¹¹ Penso no conceito como definido por Kayser: “O eu defronta-se com alguma coisa, alguma coisa que existe, aprende-a e exprime-a” (1976, p. 377), o que acontece inclusive em poemas em que a amada é interpelada – pois, em vez de se estabelecer com ela um diálogo, descreve-se uma vivência (“Poema lírico”, de *As metamorfoses*, é exemplar: “Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris./ Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas?...”). A questão, lateral na leitura de “Il quadro”, é de interesse para minha pesquisa de doutorado, sobre a poesia amorosa de Murilo Mendes, justamente.

¹² Como mostra Júlio Castañon Guimarães ao comentar “Grafito para Paolo Uccello”, de *Convergência* (1993, p. 130-131).

Incluído em *Mundo engima*, um dos últimos livros murilianos mais claramente marcados pela inspiração surrealista, o poema realiza a “convergência da realidade e do sonho” que o poeta havia projetado no quadro de Van Eyck. Trata-se, afinal, de um verdadeiro encontro, em que “a mulher com o filho pródigo” é identificada pelo eu à sua própria biografia, sentido oculto da obra de arte. Essa ligação tem natureza quase hermenêutica, a julgar pelo antepenúltimo verso: “eis o grande no minúsculo”, afirma o sujeito, num exercício de interpretação¹³.

Mais de três décadas e muitos títulos de prosa e poesia separam os dois poemas, e as transformações por que passou a obra de Murilo são objeto de grande interesse da crítica¹⁴. Ainda que nenhum dos poemas possa ser qualificado como orgânico – por força da éfrase, ambos dependem dos quadros, objetos exteriores ao texto, para serem lidos e compreendidos –, pode-se dizer que diferem na relação que estabelecem com a arte. Em “Harpa-sofá”, a fusão entre os elementos da obra de arte e os sonhos de infância do eu lírico oferece “uma imagem viva da totalidade”, para usar uma formulação com que Peter Bürger. Em “Il quadro”, por sua vez, por mais que o olhar do crítico de arte deseje depreender informações da obra observada, o poema é ele mesmo a construção de um sentido: o olhar reúne elementos diversos – os ruídos londrinos, a descrição do quadro, o amor entre o casal Arnolfini, as intenções de Van Eyck –, e assim “junta fragmentos com intenção de atribuição de sentido” ao momento de apreciação da obra de arte (Bürger, 2012, p. 130).

As formulações do ensaísta alemão, que retomam o estudo de Walter Benjamin sobre a alegoria, objetivam fornecer um modelo de leitura para obras da vanguarda. Conforme expõe o autor em *Teoria da vanguarda*, artistas ligados ao surrealismo e ao dadaísmo, por exemplo, emprestavam significado ao seu material ao “arrancá-lo ao seu contexto funcional”. O artista que Bürger identifica como clássico, porém, “reconhece e respeita o portador de um significado” (2012, p. 129).

¹³ A respeito desse mesmo verso, Guimarães afirma: “não há como não ler referência às dimensões do quadro, aos reduzidos elementos que compõem o quadro e à própria brevidade do poema” (1993, p. 116-117). O quadro de Vieira da Silva é um pequeno guache, de 15 x 18,5 cm.

¹⁴ Para citar alguns exemplos: após a Segunda Guerra Mundial, *Sonetos brancos* (redigido entre 1946 e 1948) testemunharia a “conversão neoclássica” do autor, segundo Wagner Camilo (2014, p. 134); *Tempo espanhol* é, para Júlio Castañon Guimarães, a melhor apresentação da “dicção concisa e mais apegada a elementos concretos” que a partir da década de 1950 a obra de Murilo Mendes começa a apresentar (2001, p. 11); Alfredo Bosi, para quem *Contemplação de Ouro Preto* (1954) é uma “obra-prima de visão e ritmo”, vê também a partir de *Sonetos brancos* a tendência do poeta para “avizinhar-se da paisagem e dos objetos em busca de formas e dimensões concretas” (1975, p. 411).

Essas considerações, como exemplificam “Il quadro” e “Harpa-sofá”, não podem ser aplicadas diretamente à poesia de Murilo Mendes. O poema mais identificado à estética surrealista, afinal, é aquele que realiza a aposta mais evidente na totalidade. Construído em torno do estranhamento – um sofá que é também uma harpa, a mulher proveniente de uma terra distante, a descrição em francês –, encaminha-se, no entanto, para a familiaridade, “para um âmbito mais estreito, mais pessoal e mesmo íntimo” (Guimarães, 1993, p. 117).

Já no que diz respeito aos versos dedicados ao quadro de Van Eyck, a força da composição reside justamente no caráter fragmentário da experiência do sujeito, que recolhe materiais diversos. Aproveitando uma característica que é própria de seu objeto, o poema efetua um jogo entre leitor, poeta, pintor refletido na própria obra e protagonista da pintura que, gerando um efeito de distanciamento, permite ao poema ao mesmo tempo reproduzir procedimentos empregados no quadro e comentá-lo. Formaliza-se, assim, a constituição do ponto de vista, espécie de reconhecimento da impossibilidade de conhecimento total.

A esses dois modos de se colocar diante da obra de arte correspondem dois modos de se colocar diante da realidade: da fenda entre o sujeito e o objeto nasce a consciência histórica, inscrita, em “Il quadro”, sob a forma do “rumore di macchina a Trafalgar Square”. No contexto da poesia de Murilo Mendes, isso representa uma mudança substancial – que implica dois movimentos¹⁵. Em primeiro lugar, o apaziguamento com uma concepção universalista da arte, que mesmo nos livros mais claramente influenciados pelo surrealismo, como *As metamorfoses*, tensionava a relação entre a poesia do autor e a vanguarda, fazendo-se sentir sob a forma de um universalismo incompatível com o desejo de transformação da arte que marcou a atuação de artistas como os articulados em torno de André Breton.

Segundo, a descoberta do “sentido da história” (como formulou o próprio Murilo Mendes em entrevista¹⁶) – a qual implica, em sua poesia, o afastamento em relação ao Essencialismo, espécie de filosofia que o poeta concebeu juntamente com o amigo Ismael Nery e que pretendia abolir a passagem do tempo para que o conhecimento verdadeiro das coisas fosse possível. Tratava-se, em outras palavras, da defesa de um ponto de vista supra-histórico, reforçado pelo conteúdo católico da poesia muriliana,

¹⁵ Movimentos que venho procurando compreender no trabalho desenvolvido como tese de doutorado.

¹⁶ Em entrevista a Renard Perez, Murilo Mendes diz ter descoberto o “sentido da história” na cidade espanhola Toledo, em 1953 (Mendes apud Perez, 1964, p. 248).

mas que a obra parece superar a partir de meados dos anos 1940 (momento em que se abre para os acontecimentos relacionados à Segunda Guerra Mundial).

Se a visão da trajetória muriliana permite relacionar “Il quadro” com as diferentes concepções de cultura e história identificáveis ao longo da poesia do autor, o conhecimento mais apurado do livro em que está publicado iluminará novos sentidos. *Ipotesi* é o último livro de poemas que Murilo Mendes concebeu como tal, e tem uma desesperança, um sentimento de impotência, que não se pode encontrar em nenhum de seus outros títulos. Pretende-se, por isso, seguir no estudo de suas particularidades – esforço necessário para compreender não apenas “Il quadro”, mas sobretudo o percurso que a poesia muriliana cumpriu entre a busca da totalidade e o retrato da constituição de um ponto de vista.

Referências

ARGAN, Giulio Carlo; LASSAIGNE, Jacques. *Le quinzième siècle de Van Eyck à Botticelli*. Genebra: Skira, 1955.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMILO, Vagner. Conversão neoclássica e legado modernista nos Sonetos Brancos, de Murilo Mendes. *Revista USP*, n. 100, São Paulo, p. 134-149, 2014.

EYCK, Jan van. *O casal Arnolfini*. 1434. Pintura a óleo. 82.2 x 60 cm. The National Gallery. Reprodução disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>>. Acesso em 15 de janeiro de 2016.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

_____. Prefácio. In MENDES, Murilo. *Tempo espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 9-19.

HEFFERNAN, James. *Museum of words: the poetics of ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

MENDES, Murilo. *Antologia poética*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PANOFSKY, Erwin. Jan van Eyck's Arnolfini Portrait. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, v. 64, n. 372, p. 117-127, 1934. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/865802>>. Acesso em 15 de janeiro de 2016.

_____. *Early Netherlandish painting: its origins and character*. New York: Harper & Row, 1971.

PEREZ, Renard. *Escritores brasileiros contemporâneos: 2.ª série*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

SILVA, Maria Helena Vieira. Harpa/Sofá. 1942. Guache sobre cartão. 15 x 18,5 cm. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reprodução disponível em: <http://mamrio.org.br/wp/colecoes/colecao-gilberto-chateaubriand-mam-rio/maria-helena-vieira-da-silva_1372-3>. Acesso em 28 de outubro de 2016.