

Entre reescritas e esboços

Júlio Castañon Guimarães

Em 1975, já depois da morte de Murilo Mendes foi publicado em Roma um pequeno volume com textos do poeta e trabalhos do artista plástico Jesús-Rafael Soto¹. A publicação já traz referência à morte de Murilo Mendes, devendo ser posterior de muito pouco, pois ele morre em agosto de 1975 e a publicação ainda se dá no mesmo ano. É muito provável que o próprio poeta tenha organizado os textos para a publicação ou pelo menos concordado com a organização e publicação. Dificilmente uma publicação graficamente elaborada como esse volume seria realizada em período de tempo muito curto, devendo ter sido iniciada antes da morte do autor dos textos. No entanto, mesmo que se admita a possibilidade de que não tenha sido organizada pelo próprio poeta, o fato de a obra dele permitir o que se organizou nesse volume já é suficientemente significativo para desencadear algumas questões.

No referido volume, o texto de Murilo Mendes está em italiano, compondo-se de três partes. A primeira e a segunda têm título (respectivamente, “Labirinto per Soto” e “Il tempo”), o que não ocorre com a terceira. Ao final do texto, há indicação de tradução por Carlo Vittorio Cattaneo, dado importante, no que se refere aos textos do período final de Murilo, pois nessa época ele produziu textos diretamente em italiano. O primeiro e o terceiro componentes do texto são em prosa. Já o segundo componente, o menor deles, é um poema.

A leitura do pequeno volume que reúne esses três textos sugere algumas indagações sobre a própria constituição do volume; em termos mais amplos, sobre a constituição do texto de Murilo Mendes; sobre a noção de planificação, presente de modo insistente na etapa final da produção de Murilo Mendes; sobre a relação da

reunião dos textos em torno de Soto com alguns modelos das concepções poéticas finais de Murilo Mendes.

Para a leitura dos textos e do volume em que se agrupam, é importante ter presente, ainda que de modo extremamente sumário, o que Soto representa, ou ainda, quais as características mais evidentes ou os traços mais gerais de seu trabalho. E é importante também, devido a algumas peculiaridades, que se tenha uma idéia da própria conformação gráfica da publicação.

Os trabalhos de Soto se situam dentro das chamadas *op art* e arte cinética. As características da primeira tendência “consistem na relação da obra com o movimento, sendo este induzido mas nunca real”². A *op art* “põe em causa a idéia de um ponto de vista único (perspectiva) (...) e buscaria definir um conceito de espaço puramente óptico.”³ Para esses objetivos da *op art* são importantes a matéria e sua relação com a luz. Há um contato em muitos pontos com a chamada arte cinética, quando a obra se vale de um movimento efetivo, até mesmo mecânico. A obra de Soto transita entre as duas tendências. Em relação a seus trabalhos, diz o artista: “O que sempre me interessou foi a *transformação* de elementos, a *desmaterialização* da matéria sólida. Em certo sentido isto sempre interessou aos artistas, mas eu quero incorporar o *processo de transformação* à própria obra. Assim, a *linha* pura é transformada, por ilusão óptica, em pura *vibração*, o *material* em *energia*”.⁴ Ressalte-se aqui a referência à importância do material, a cuja exploração se devem muitos dos resultados alcançados nas obras. Ao lado dessa exploração, evidenciam-se também tanto a economia de meios na elaboração (vale lembrar que as raízes dessas tendências estão, por exemplo, no construtivismo russo e nos trabalhos da Bauhaus) quanto o caráter ativo de processo a ser alcançado como consecução da obra. Os traços gerais dessa sucinta descrição podem auxiliar na leitura do volume.

Outro elemento cuja descrição importa é a constituição do volume de que aqui se trata, ou melhor, sua configuração gráfica. Quando se abre o volume, ele se desdobra em dois livros unidos pela última capa. O livro da esquerda contém o texto de Murilo Mendes, enquanto o da direita apresenta os trabalhos de Soto. Desse modo, o leitor tem dois livros paralelos. É como se o texto de Murilo e os trabalhos de Soto se desenvolvessem de modo simultâneo, complementando-se para dar forma a esse novo objeto, o livro que se tem em mãos. Ao mesmo tempo, talvez fosse possível ver nessa disposição uma intenção que estabeleceria uma linha de demarcação. O texto ocupa um espaço, as imagens outro; na verdade, o texto ocupa um livro, as imagens outro. Essa demarcação gráfica, porém, não corresponde à realidade nem das imagens, nem, muito menos, do texto. Ainda no âmbito da realização gráfica do volume, mais do que a demarcação, é a condição de leitura simultânea que predomina, até mesmo por ser esta que tem afinidade com o conjunto do material apresentado, o texto e as imagens.

A parte do livro que expõe o trabalho de Soto é constituída por quatorze folhas, com reproduções de igual número de imagens, pois estas ocupam apenas uma face das folhas. Na primeira folha, está a reprodução de um trabalho que se pode considerar “acabado”. Nas folhas seguinte estão reproduções de esboços e projetos de trabalhos. Estes apresentam muitas anotações, quase sempre referentes a cores e medidas, como: “fondo negro — rayas blancas”, “cuadrados color plata 15 x 15 cm”, “bordes de un cm”, “vibration en losange”.⁵ Algumas das imagens são efetivamente projetos de uma construção, com indicações minuciosas de medidas de todos os elementos que ocupam a área do desenho.

Aqui se pode situar um primeiro momento de ambigüidade ou interseção que interessa observar em função daquelas questões referidas. Assim, tem-se um artista plástico que produz um trabalho geométrico, que trabalha com elementos mínimos, que emprega

materiais sóbrios, que tem a pureza como dado de referência. Desse trabalho publica-se no volume justamente a parte inconclusa, a parte em processo de elaboração. Com isto chama-se a atenção para uma dimensão da obra que, especialmente em trabalhos como os de Soto, ficam como que submersos, embora não se possa supor sua ausência. Chama-se a atenção para a etapa concreta de construção.

No que se refere aos textos de Murilo Mendes, o terceiro e último deles é característico do que o poeta Mendes produziu no período italiano para catálogos de exposições de artes plásticas. É um texto que se pode considerar como crítico, embora tenda a ser mais sintético que analítico. Não aparece com título, mas foi publicado com o título “Soto” no volume da obra completa, dentro do conjunto intitulado *A invenção do finito*. Esse conjunto, organizado pelo próprio autor, foi deixado inédito em livro e reúne textos sobre artistas plásticos.⁶ Nesse texto, Murilo apresenta de modo objetivo várias das características principais do trabalho de Soto. Aí, Murilo algumas vezes fala do “operador Soto”, expressão que substitui o “artista Soto” por uma referência mais afinada com o construtivismo. Aí se fala de operador, tal como se fala do operador de uma máquina, exatamente no âmbito da construção. Murilo ainda se refere à exploração de materiais, à clareza, à economia. Nesses indícios da compreensão de Soto por Murilo estão alguns pontos iniciais das relações entre texto, elementos visuais e projeto gráfico da publicação.

Já o primeiro dos textos, que tem por título “Labirinto per Soto”, foi também publicado no mesmo conjunto da obra completa, com o título “Labirinto para SotoRoma”⁷. Esse texto se aproxima da prosa mais criativa de Murilo Mendes do mesmo período, que tem seu melhor exemplo nos textos do livro *Poliedro*. O texto é composto por uma série de fragmentos, e o que mais chama a atenção neles é que não se referem a Soto, ou seja, em nenhum

momento se faz referência ao artista plástico, a seu trabalho. Vários dos fragmentos assumem a forma de aforismos. Alguns deles são simplesmente citações (de William Blake, Lichtenberg, Jacques Prévert). Outros fragmentos são um pouco mais extensos e se desenvolvem como breves comentários ou como exposição de situações inusitadas.

Esses dois textos são datados. O último está datado em seu próprio corpo, pois começa deste modo: “Escrevo em Roma 1974, mas de fato encontro-me em Montréal 1967”. Na verdade o texto envolve duas datações: uma, a data do fato rememorado; outra, a da redação do texto. O primeiro texto traz, na edição da obra completa, uma data ao final: “Fevereiro de 1962”.

O segundo dos três textos chama a atenção, em primeiro lugar, por se tratar de um poema intitulado “O Tempo”. Como no volume, o conjunto de textos deve se relacionar com a obra do artista plástico (o primeiro deles já indica isto pelo título), talvez não se pensasse de imediato numa questão temporal, mas numa questão espacial. No entanto, no terceiro texto do conjunto, Murilo Mendes diz que “A obra de Soto baseia-se numa relação com o tempo, espaço; mas, segundo creio, ultrapassa o tempo e o espaço”. Assim, esse texto de caráter mais crítico aborda a questão de modo diretamente relacionado com a obra de Soto e desta maneira estabelece um elo com o poema. Com isto é possível ir descobrindo relações entre os textos no plano da referência, seja diretamente a Soto seja a questões que se podem relacionar com sua obra.

No caso desse poema há ainda um dado bastante especial. Trata-se de um poema que originalmente faz parte do livro *Poesia liberdade*, que é de 1947. Assim, além das diferenças de forma, existe também uma grande diferença de data de elaboração; tendo em vista as datas, já referidas, dos outros textos, há uma diferença de mais de duas décadas. Mais importante do que isto, porém, é o fato de se tratar de um texto que, por essa diferença de data, faz parte

de outra fase da produção de Murilo Mendes. E essa outra fase tem alguns aspectos bastante diversos em relação à fase dos dois outros textos. Mais significativo do que o poema ser de fase diversa da dos dois outros textos é o fato de ele ser de fase diversa daquela em que se deu a “reunião” dos três textos, pois é esta reunião que interessa na leitura do volume.

Diz o poema:

O tempo cria um tempo
Logo abandonado pelo tempo,
Arma e desarma o braço do destino.
A metade de um tempo espera num mar sem praias,
Coalhado de cadáveres de momentos ainda azuis.
O que flui do tempo entorna os pássaros,
Atravessa a pedra e levanta os monumentos
Onde se desenrola — o tempo espreitando — a ópera do espaço.
Os botões da farda do tempo
São contados — não pelo tempo.
O relojoeiro cercado de relógios
Pergunta que horas são.

O tempo passeia a música e restaura-se.
O tempo desafia a pátina dos espíritos,
Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,
divulga o que nós não fomos em tempo algum.

Pelo menos a partir do terceiro verso, o poema apresenta uma sucessão de elementos peculiares ao período de que data *Poesia liberdade*. “Braço do destino”, “atravessa a pedra”, “ópera do espaço”, e assim por diante, constituem imagens que com variações são recorrentes na poesia de Murilo Mendes até aproximadamente iní-

cios da década de 50. Na aparente — e às vezes enigmática — incongruência de seus elementos, o poema apresenta um tempo convulsivo, a que os outros elementos se submetem (o tempo “Arma e desarma o braço do destino”). Trata-se, portanto, de um tempo completamente diferente daquele que pode ser superado pela obra de Soto, tal como referido pelo trecho do texto de Murilo citado, e que assim, na verdade, é operacionalizado por essa obra.

Se, portanto, entre os três textos há tanto alguns elementos que os aproximam quanto outros que os distanciam, em relação a sua publicação junto com as reproduções de trabalhos de Soto há também alguns elementos que interessam para as aproximações e os distanciamentos. Murilo Mendes destaca, em relação à obra de Soto, a clareza, a legibilidade, “a presença constante da geometria essa força de beleza que regenera e corrige tantas deformidades”. Em outro trecho diz Murilo: “o trabalho de Soto se insere entre os mais fecundos: propõe-nos um mundo liberto das suas escórias e impurezas, ao corrigir, de certo modo, os desmandos e excessos da natureza descontrolada”. São enfatizadas aí a dimensão construtiva e a orientação geométrica, capazes de eliminar impurezas e produzir obras sobre as quais se tem controle, obras resultantes de um conhecimento, de uma técnica.

Do mesmo modo, o período final de Murilo Mendes é marcado por orientação semelhante. No livro *Tempo espanhol*, há uma recorrência do termo “concreto” e de termos correlatos, fato para o qual já se chamou bastante atenção.⁸ No livro *Convergência*, por sua vez, há uma recorrência similar de verbos como “planificar” e “construir”. Essa passagem, de um livro para outro, da concreção para a construção corresponde palpavelmente à passagem para um momento de experimentação, configurado pela exploração das possibilidades construtivas. No “Murilograma a João Cabral de Melo Neto” há versos que dizem: “Construir linguagem enxuta / Mantendo-a na precisão” e outros que dizem: “Força é abolir o

abstrato, / Encarnar poesia física, / Apreender coisa real, / Planificar o finito”. E no “Murilograma a Nanni Balestrini” encontram-se estes versos: “O poeta planifica / O texto de linhas retas” (no terceiro dos textos sobre Soto, lê-se: “A infinita riqueza das linhas, quase sempre retas”). A construção e a planificação intentadas pela poesia de Murilo Mendes têm a ver diretamente com a geometria corretora e produtora de obras de arte que ele detecta no trabalho de Soto.

Todavia, as reproduções de trabalhos de Soto que acompanham os textos de Murilo Mendes não são de trabalhos acabados, como mencionado, de trabalhos que fossem o resultado final da planificação. São esboços, projetos, em que ainda se está no campo de certas indefinições, de certas precariedades, de certas irresoluções (no terceiro texto em torno de Soto, Murilo Mendes fala da “*certeza* dessa arte”). Seria o caso então de indagar como se afinam os textos de Murilo Mendes e esses esboços, já que os textos têm como horizonte a perfeição geométrica. Nesse descompasso se poderia ver uma dimensão de instabilidade ou mesmo uma fissura na construção.

No entanto, todo esboço, se tem uma margem de abertura que é exatamente por onde ele se desenvolve, incorpora também um esforço de controle. Isto fica claro no caso dos esboços de Soto. Neles está a obra informe, mas estão também expostos os elementos que irão conformar essa obra de acordo com o projeto de rigor geométrico. Situação semelhante se encontra em textos literários, nos quais o nível de controle se apresenta de modo similar.⁹ Ao falar de manuscritos de escritores, Jacques Neefs destaca sua condição como concreção do espaço de trabalho (o que também pode se aplicar a esboços como os de Soto): “O espaço dos manuscritos é aberto pela escrita, livremente, organizado segundo as disposições necessárias ao avanço do pensamento que aí atua, da obra que aí se trama. Os manuscritos são o volume dessa inven-

ção”¹⁰. Isto que dessa forma pode ser considerado um “objeto intelectual” (que é como o crítico identifica os manuscritos, chamando a atenção para a dimensão material da atividade de criação) deixa de ser algo afastado da obra, relegado à condição de algo que não é a obra; pelo contrário, integra-se de modo significativo à leitura da obra.

Mas seria também o caso de então, em sentido inverso, observar que o próprio conjunto de textos de Murilo Mendes se apresentaria como um conjunto um tanto díspar, para o qual não haveria como encontrar um rigor de organização, como o que já está em germe nos esboços de Soto. Por um lado, os textos se justificariam, como conjunto, por fatores circunstanciais; por outro lado, como já visto, há entre eles interligações que se destacam entre as diferenças que isoladamente possam apresentar.

No já referido “Murilograma a Nanni Balestrini”, encontra-se esta estrofe: “Que é finalmente o poema: / Palavra ou frase? / Sem frase levanta-se a palavra?”. O que está em jogo nessa indagação é a questão dos níveis de constituição do texto. Essa constituição envolve naturalmente desde as unidades mínimas de elaboração até a integralidade do texto, podendo, porém, ir além e alcançar as unidades mais amplas, quando ele se insere em outras séries, como um conjunto destinado a publicação sob a forma de livro ou como outras formas de organização. Mallarmé tocou diretamente neste ponto, e o fez de modo extremado (num texto que se intitula justamente “Crise de vers”), pois se tratava de aspecto fundamental para sua poética. Assim, diz ele: “Le vers qui de plusieurs vocables refait un mot total, neuf, étranger à la langue”.¹¹ Está em discussão aí exatamente a questão das diferentes unidades que participam de um texto. No caso da poética de Mallarmé, enfatiza-se a unidade maior em que as menores se integram; no caso da indagação de Murilo Mendes, aponta-se para várias possibilidades. O desloca-

mento de textos, como no caso do volume aqui abordado, participa dessa indagação.

E esse deslocamento ainda está no plano da elaboração, vindo aqui a propósito algumas observações de Paul Valéry num texto intitulado “Acerca do *Cemitério Marinho*”, texto em que ele desenvolve comentários a partir de questões de elaboração do seu poema *Cemitério marinho*. Lê-se aí, a certa altura: “Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse...*”.¹² Uma declaração desse tipo está vinculada ao seu projeto poético, mas é uma declaração que explicita um rumo para trabalhos de tendência construtiva. A noção da relação entre o fazer e o dizer no tocante ao texto é fundamental para o modo como Valéry examina as questões da elaboração de um poema. E essa noção se associa a uma outra que é enfatizada no mesmo texto, qual seja, a de reformulação constante do texto, que se associa com a anterior em primeiro lugar no nível do fazer. Diz Valéry: “Não sei se ainda está em voga elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante do desejo durante anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos — a tal ponto que uma obra sempre retomada e refeita adquira aos poucos a importância secreta de um trabalho de reforma de si mesmo”¹³. Em outro ponto do mesmo texto, essa noção do texto em transformação e enfatizada na medida em que é encarada como resultante do efetivo desempenho da linguagem: “A Literatura, portanto, só me interessa *profundamente* na medida em que cultiva o espírito em certas transformações — aquelas nas quais as propriedades excitantes da linguagem desempenham um papel fundamental”¹⁴.

Essa “reforma” e essa “transformação” a que as duas passagens se referem além de se somarem na produção de um texto, conforme já referido, àquele “fazer”, estão estreitamente associadas

ao fato de ser possível para Valéry afirmar que um poema nunca está terminado, mas apenas momentaneamente abandonado. Dentro do mesmo contexto está sua repetida afirmação de especial interesse pelos esboços de textos, que lhe podem parecer mais interessantes que o supostamente acabado.

Não é o caso de supor que essas noções orientem um projeto de escrita; o que mais interessa aqui é que elas podem orientar a leitura de certos fatos de escrita. Assim, importa perceber, no conjunto de que aqui se trata, como o “fazer” incorpora a “reforma”, a “transformação”. No plano da reescrita manifestada em diferentes versões de um texto, vale ressaltar que, no caso de Murilo Mendes, sempre houve efetivamente um intenso trabalho de reformulação de seus textos. Mesmo nos casos, como o dos três textos aqui abordados, para os quais não se dispõe de documentação de sua elaboração, pode-se supor para eles uma “infra-estrutura considerável”, para usar a expressão com que L. J. Austin se refere, ao tratar de Mallarmé, aos “numerosos rascunhos manuscritos conservados (e que supõem pelo menos outro tanto de manuscritos perdidos), [às] correções e variantes que fazia em seus textos em prosa e em verso a cada vez que os republicava em coletâneas sucessivas”.¹⁵ Trata-se de infra-estrutura similar à que é visualizada nos esboços de Soto, para os quais o termo tem, aliás, especial aplicação

No próprio livro de que faz parte o poema “O tempo”, *Poesia liberdade*, Murilo Mendes fez inúmeras modificações, dos mais diferentes tipos — de redação, de ordenação dos textos, de eliminação e assim por diante. Há na sua obra alguns exemplos de deslocamento de texto de um livro para outro. Este é o caso, por exemplo, do poema “A Testemunha”, publicado inicialmente em *A poesia em pânico* e depois transferido, na obra reunida de 1959, para a reedição de *Tempo e eternidade*, um livro anterior. Um deslocamento desse tipo recontextualiza o texto e constitui, um tipo de reescrita,

que impõe ao leitor uma releitura. Em última instância, essa reescrita não implica apenas e sempre uma transformação do texto; ela implica “transformação progressiva [da] técnica poética”¹⁶, como observa L. J. Austin a propósito das reescritas de Mallarmé. Quando as reescritas se dão em longos períodos de tempo, essa transformação da técnica naturalmente pode ficar mais visível.

No caso do poema incluído no conjunto sobre Soto, não se trata de procurar traços de sua reescrita, no sentido da elaboração do poema. O que ocorre é que ele sofre um deslocamento, e não pequeno, quando é extraído de *Poesia liberdade* e passa a integrar o conjunto sobre Soto. Há aí um fazer que leva o poema a dizer alguma coisa, alguma outra coisa, em seu novo contexto. Na verdade, se tem aí uma certa forma de reescrita, quando se estabelecem novas relações com o novo entorno. Entre essas novas relações podem ser lembrados um redimensionamento do próprio enfoque do tempo, o contato com a forma da prosa e a abordagem da visualidade.

Quando inserido entre os dois textos em prosa sobre Soto, o poema dialoga com novas questões. Em sua localização original, era um poema entre poemas; agora, é um poema entre prosas. Certamente, entra então no circuito de discussão sobre prosa e poesia (instigada, por exemplo, por um livro como *Poliedro*), questão que mereceu a atenção de Murilo Mendes, tendo este algumas vezes, em sua etapa final, afirmado seu especial interesse pela prosa. O conjunto dos três textos em torno de Soto oferecem mesmo como que um exemplo de modulação entre prosa e poesia, na medida em que um deles é poema, outro prosa crítica e outro um conjunto de fragmentos, próximos de outros textos de Murilo Mendes que transitam entre a prosa e a poesia.

Já a questão do tempo, tema do poema, inseria-se, no contexto de *Poesia liberdade*, numa linhagem que vinha se desenvolvendo desde livros anteriores de Murilo Mendes. No contexto dos três

textos, a temática temporal desse poema certamente incorpora a visão do tempo na obra de Soto tal como apresentada por Murilo Mendes. Mas entra em cena também o modo como o tempo surge nos próprios textos. Assim, no primeiro deles, surge de modo explícito logo no início: “Duas mulheres (antagônicas ou complementares?), consciência ou inconsciência, debatem-se dentro de mim. Arrepio-me ao pensar que passado, presente, futuro jamais decidirão o conflito.” Nesse texto, porém, mais do que referências ao tempo, este irrompe na própria forma como são associados elementos os mais diversos, provenientes de tempos distintos: “Ocupo-me de tantos assuntos díspares. No momento acham-se programados o amanhecer de Semíramis, a greve geral dos computadores eletrônicos, a transformação de *tanks* em manequins, uma epístola a Josef Albers e outra a Odilon Redon, atuando em campos diversos”. E no poema, lembre-se, os primeiros versos apontam para a impossibilidade de se abarcar de alguma forma o tempo, pois “O Tempo cria um tempo / Logo abandonado pelo tempo”. Aí se está em dimensão distinta daquela do tempo que é manipulado na obra de Soto por seu trabalho plástico, como aponta Murilo Mendes no terceiro dos textos. Mas é esse mesmo texto que indica como pode haver interseções entre essas diferenças, e não exclusões: “O artista participa da consciência cósmica; a sua identidade é verificável no tempo e no espaço, supera o tempo e o espaço”.

Quanto à abordagem da visualidade, pode-se observar que o poema “O Tempo” é construído essencialmente com o acúmulo de imagens de cenas, gestos — “a ópera do espaço”. Já no último texto em torno de Soto, tem-se um texto referencial, que, a certa altura observa: “Na arte de Soto não existe o gestual, nem a onomatopéia, nem a eloqüência, nem um desgaste de forças”. Aí não se está na “ópera” tal como referida pelo poema. No entanto, é o primeiro dos textos, o “Labirinto” que concretiza em sua forma — labirinto — as interseções entre esses textos, lembrando que no último deles

Murilo Mendes observa que “a idéia de labirinto é também própria a Soto” e que numa das obras de Soto descobre “a metamorfose do labirinto em passagem livre”. Provavelmente foi sob o signo dessa passagem que se deu reuniões como a do volume que aqui se comenta. Mas nesse campo da visualidade, cabe aqui lembrar um poema incluído no conjunto póstumo *Conversa portátil*. Trata-se de “The responsive eye”¹⁷, título que é o mesmo de exposição realizada em 1965 no Museu de Arte Moderna de Nova York e que reunia os principais representantes da op art. Um dos versos do poema diz: “O olho, alavanca do quadro”. O texto se compõe basicamente da enumeração de várias ações do olho, mas esse verso aponta para uma visualidade atuante, que envolve o olho que responde, para a consecução da obra no espaço da leitura.

Nessa possibilidade de remanejamentos que provoca reescritas e novas leituras, e em que os esboços de Soto sugerem a busca das relações entre esses diversos planos aqui referidos, vale ainda lembrar uma outra situação ligada aos textos finais de Murilo Mendes. O rigor de sua planificação vem a ser uma etapa em que a concreção manifestada em *Tempo espanhol* se transforma em construção como experimentação em *Convergência*, conforme já referido. No entanto, esta seria uma visão com uma certa dose de simplismo se a ela não se incorporarem, por exemplo, as muitas indagações que percorrem o livro, desde aquela já mencionada do “Murilograma a Nanni Balestrini” até, por exemplo, as muitas que compõem o poema “Texto de consulta”: “O texto abole / Cria / Ou restaura?” A planificação não exclui a margem de instabilidade das interrogações, que podem ser aproximadas do espaço de experimentação dos esboços. Do mesmo modo como no volume que reúne os textos de Murilo Mendes e os esboços de Soto podem-se encontrar sugestões para ler a produção de Murilo Mendes nas articulações, uma prática que não exclui de seu horizonte os diferentes momentos dessa produção, que incorpora de modo produtivo as instiga-

ções de outras práticas e que pode transformar em texto, níveis diversos dessas práticas.

Notas

- 1 Mendes. *Soto*. Roma: De Luca Editore, 1975.
- 2 ARMSTRONG, Cléo. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 1989, p. 127.
- 3 Id.
- 4 Citado em STANGOS, N. (org.) *Concepts of modern art*. London: Thames and Hudson, 1985, p. 218.
- 5 As anotações estão ora em espanhol, ora em francês, ora numa mistura das duas línguas. Soto nasceu na Venezuela em 1923, mas desde a década de 50 se radicou na França.
- 6 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994, p. 1337-1342.
- 7 Id., p. 1342-1346.
- 8 Cf. CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o mundo substantivo”. In: ---. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes, 1967.
- 9 Em manuscritos de obras de ficção, por exemplo, esse controle pode se apresentar sob a forma de listas de nomes, de datas, quando não há mesmo uma insistente quantificação de páginas, de linhas, de determinadas ocorrências, e assim por diante, o que pode ser encontrado em manuscritos de autores como Osman Lins ou Georges Perec.
- 10 NEEFS, Jacques. “Objets intellectuels”. In: HAY, Louis (org.) *Les manuscrits des écrivains*. Paris: Hachette/CNRS, 1993, p. 102.
- 11 MALLARMÉ, S. “Crise de vers”. In: ---. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1979, p. 368.
- 12 VALÉRY, Paul. “Acerca do *Cemitério marinó*”. In: ---. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 165.
- 13 Id., p. 161.
- 14 Id., p. 164.
- 15 AUSTIN, Lloyd James. Introduction. In: MALLARMÉ, S. *Poésies*. Paris: Flammarion, 1989, p.11.

16 AUSTIN, Lloyd James. Introduction. In: MALLARMÉ, S. *Poésies*. Paris: Flammarion, 1989, p.33.

17 MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1994, p.1480-1481.