

RECEPÇÕES SURREALISTAS: MURILO MENDES E JÚLIO CORTÁZAR

Bárbara Nayla Piñeiro de Castro Pessoa
Doutorado/UFF
Orientadora: Viviana Gelado

Recentemente recuperado pela crítica acadêmica, o debate em torno ao surrealismo na América Latina tem sido alvo de polêmicas e consagrações editoriais. A recepção das propostas da vanguarda surrealista chama a atenção por uma produtividade que se lança para além de seu marco histórico. Sob a anacrônica condição de suas reabilitações, os caminhos que trilham o movimento parecem só poderem ser vistos em deriva, em revisitação constante dos postulados com quais sai à cena no contexto das primeiras vanguardas. A questão no continente promove não só a possibilidade de se estudar, por um lado, a pertinência de suas ideias para uma série de projetos literários que se realizam após este primeiro período de irrupção; como também, por outro, a forma como se dá sua leitura crítica e a relação que esta estabelece com os contextos de produção artísticos latino-americanos.

Permeado de contradições, os usos surrealistas se exibem com vigor em poéticas que não se afiliam estritamente às suas propostas, mas que recorrem às estas mesmas tensões para realizarem seus trabalhos. Num espaço de diálogo e de contaminação com outras linhas vanguardistas, o movimento desponta enquanto biblioteca e em práticas criativas que obrigam a uma aproximação crítica atenta tanto às diferentes maneiras de por em manifesto a crise do conceito de literatura, como à edificação de outro espaço de significação decorrente daquela crise. O reconhecimento de diferentes modos de usar o repertório surrealista, muitas vezes cindido entre uma opção ideológica, vinculada à heterodoxia, e uma estética, à ortodoxia, se desdobra nas questões concernentes ao espessor temporal de sua empresa e no seu aspecto sempre relacional.

No quadro destas releituras na América Latina, se situam as poéticas de Murilo Mendes e Júlio Cortázar. Afastadas de qualquer programa, estas produções entram com o extenso repertório de leituras surrealistas que as atravessa uma relação crítico-

criativa que será estudada em conjunto com alguns itinerários do movimento no Brasil e na Argentina. Ater nosso olhar nesta direção significa tentar entender como funciona a recuperação do gesto da vanguarda, já distante historicamente, e em que medida este continua sendo produtivo na configuração dos projetos literários em foco e na dinâmica de ressonâncias e diálogos que estas provocam no meio em que são lidas.

Tanto Murilo Mendes como Julio Cortázar tiveram como produção literária tardia uma série de livros híbridos em que não só a multiplicidade de gêneros desconcerta a leitura crítica como a própria escrita engendra textos arredios à categorização. O Murilo de *Poliedro* (1966), *Retratos Relâmpago* (1973) e *Conversa Portátil* (1974) se aproxima do Cortázar de *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969) e *Territorios* (1978) pela criação de um espaço literário em que a carência de um discurso regente oferece um texto múltiplo, desdobrável, no qual o incongruente é isca para o olhar, tornando-o sensível para o descontínuo.

Estes papéis constituem, na amplitude da obra de Júlio Cortázar, peças "atípicas", livros pelos quais o escritor se justifica - porque almanaques, livros-colagem ou álbuns. No caso de Murilo Mendes, também leremos explicações em relação à falta de unidade textual e certa "desordem" do conjunto. Seu caráter laxo e a apresentação de uma grande quantidade de textos sobre outros artistas nos permitem diferentes entradas às questões que nos interessam, aproximando-nos de outras órbitas surrealistas, pouco atendidas pelas fortuna crítica disponível.

Se a temática surrealista é fértil em *topoi* de leitura - a loucura, o humor, o amor, o acaso objetivo, são alguns deles -, sem desmerecer a importância deste repertório temático para a compreensão dos textos e, inclusive, muitas vezes, atendo-se neles, este trabalho mira, antes de mais nada, perseguir as linhas de força que percorrem os textos de Murilo Mendes e Júlio Cortázar a partir da observação dos meios estéticos destinados a desestabilizar o andaime literário e simultânea construção de um espaço no qual a noção de Livro é abandonada a favor de uma organização textual dispersa, livre da coerência de um caderno.

A dispersão dá espaço à distração como condição leitora, ao passeio espontâneo do livre folhear, ao mesmo tempo em que o pendor construtivo de sua linguagem forja uma maquinaria que arquiteta o instante e favorece os encontros azarosos. Em contraste com o discurso de defesa de um surrealismo enquanto ideia, desvinculado de uma prática estética específica, observamos aqui estratégias criativas que resgatam a raiz

surrealista das incursões corrosivas contra os alicerces literários: as noções de autoria e de propriedade, de gêneros como unidades estanques, de Livro como unidade contínua e total da atividade literária e, por fim, de própria literatura enquanto universo autônomo. Simultaneamente se recria, a partir destas ruínas, a organização e a confecção de uma linguagem que joga constantemente com o corte e o intervalo entre as diferentes textualidades para gerar um outro espaço possível de produção de significado. O trabalho de justaposições atinge desde a palavra até a configuração do texto na página, chegando à própria constituição do livro enquanto objeto em *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Último Round e Territorios*. Suas diferentes estratégias incidem aqui sobre o signo, sobre a disposição dos textos e, finalmente, sobre o próprio espaço de representação em que se encontram, implicando um outro olhar para o objeto, já não só detido na palavra, mas também aonde ela se insere, fazendo da visualização e a tatilidade elementos ativos de leitura.

“Textos sem rumo”: o colapso do conceito de Livro

No anexo “Notas e Variantes”, organizado por Luciana Stegagno Picchio, em *Poesia e Prosa Completa*, lemos as anotações de Murilo na capa manuscrita do original *Conversa Portátil*: “Conversa portátil. Textos de várias épocas. Espécies, tendências. Miscelânea. Em prosa e verso, 1931-1974.” (MENDES, 1994: 1705). As anotações da capa manuscrita¹ registra a heterogeneidade e, à maneira das revistas de moda, anuncia seu caráter efêmero, de “tendências”. O conjunto mostra a maleabilidade dada pelo vai e vem de certas citações ou imagens, a relação livre dos textos que ultrapassa sua conformação dentro de um espaço textual definitivo.

Na leitura das notas fica evidente a dissensão na ideia de Livro enquanto projeto final da atividade literária, reforçando a ideia de liberdade no manejo da organização do espaço textual. Como exemplo, poderíamos pensar no texto “As lanças”, de *Poliedro*. Diz o início do texto: “As lanças de Ucello e de Velázquez não costumam matar

1 "O texto datilografado de "Conversa portátil", deixado por MM, deve ser considerado o de um livro ainda provisório, *in fieri*. Com efeito, ele pensava incluir aqui, no original português, todas as suas páginas dispersas, inéditas, ou publicadas noutras línguas, especialmente em italiano, desde 1931 até 1974. Por isso acrescentamos aqui no Apêndice outros dispersos de poesia, publicados em jornal ou revista ou mesmo inéditos, nunca recolhidos em volume. É só uma amostra. Está implícito que o levantamento continua e que outros poemas esquecidos ou ignorados até agora poderão aparecer no futuro (STEGNANO apud MENDES, 1994: 1705).

ninguém” (MENDES, 1994: 2010). Também na primeira estrofe do “Grafito para Paolo Ucello”, de *Convergência*, encontramos a mesma menção às “Lanças pré-velazqueanas” (*Ibidem*: 2450). As relações não param por aí: se Murilo afirma em *Poliedro* que estas lanças “não costumam matar ninguém”, em *Convergência* a ideia retorna: “Não mato ninguém/ Nem fui morto” (*Idem*). Numa espécie de duplicação das imagens, Murilo também intitula dois textos diferentes como “O serrote” em *Poliedro* e *Convergência*. Deste modo, o escritor nos coloca diante de uma escrita móvel, desdobrada e capaz de gerar associações diversas que irradiam entre os textos. O livro aqui se apresenta como uma espécie de baú, um depósito incongruente entre textos novos, textos de gaveta e outros que parecem, arbitrariamente, combinar-se com estes: “Esta Carta Geográfica ficará como livro de recortes, de apontamentos, de sobras” (*Ibidem*: 1252).

O caráter efêmero desta composição, que pode no caso cortazariano integrar desde propagandas de revistas até fotografias, convive com uma vontade consciente que “organiza a desorganização” (*Ibidem*: 2010) ou “desorganiza a organização” (*Idem*), modulando a ideia de arbitrariedade ao assumir a escrita como ato precário de fixação. *Retratos-Relâmpago* aponta, desde o título, ao paradoxo ao qual se dirige: inscrever no tempo do instante traços de uma identidade. Atendo-se inteiramente aos retratos de artistas e escritores, Murilo nos mostra aqui como a crítica de arte constitui seu próprio laboratório criativo. Particularmente, os textos “De Chirico”, “Magritte”, “André Breton”, “Jean Arp”, “Lautréamont” e “Marcel Duchamp” descortinam a recepção crítica muriliana do surrealismo e seu processo de leitura crítica. O próprio título do texto que abre *Conversa Portátil*, “Textos sem rumo”, indica a errância da escrita que tensiona um objeto feito para o deslize, para a continuidade.

La vuelta al día en ochenta mundos é um livro de colagens no qual se mesclam textos críticos sobre arte, poemas, contos, cartas, ensaios e fotografias. Sob o formato dos antigos almanaques² que circulavam na Argentina na época de infância de Cortázar, *La vuelta al día en ochenta mundos* figura, juntamente com *Último Round*, como livros almanaque ou “libros-objeto”, como os denomina o autor. Alguns dos textos que os constituem (“Del sentimiento de no estar del todo”, “Del sentimiento de lo fantástico”,

2 Na sua correspondência, referindo-se a *La Vuelta al día...*, Cortázar explica que o texto “será una especie de ‘almanaque’ o de baúl de sastrer, pero prefiero el primer término porque no les tengo simpatía a los sastres y en cambio toda mi infancia estuvo iluminada por *El almanaque del mensajero*, del que quizá quede algún ejemplar en mi casa (hay que mirar los muebles viejos, en los sótanos)” (CORTÁZAR *apud* RIOBÓ, 2008: 144).

“Acerca de la situación intelectual del latinoamericano”, por exemplo) foram editados em livros que recompilam a crítica literária cortazariana, transformando-se em grandes clássicos de leitura para aqueles que estudam sua obra. O contraste entre a grande atenção dada pela crítica a estes textos do *corpus* e a pouca importância dada ao livro em que figuram torna patente o silenciamento crítico que se impôs em torno desse “objeto”, chamando, assim, a atenção para uma certa resistência dos estudiosos ao seu caráter heterogêneo³.

Se ao fantasiar o objeto livro, segundo Barthes, o escritor sonha com a fabricação de uma superfície sobre a qual se desliza, um *volumé*⁴, a leitura que estes textos reclamam aponta para objetos cuja qualidade intrínseca de fluidez é ferida pela estética do corte, lançando-se contra a própria continuidade que lhe impõe sua física, redimensionada pela inversão de coordenadas lógicas de tempo/espço, pela intenção de simultaneidade na experiência literária e pela própria heterogeneidade dos textos que nos oferecem um caminho irregular, uma textura de colcha de retalhos.

Estes textos parecem convocar, assim, toda uma linhagem de livros-objeto que Cortázar colecionava e que pode ser vista em sua biblioteca pessoal⁵. Aí estão os livros-objeto de Octavio Paz - *Blanco, Discos Visuales*, e *Vindraban - Poèsie*, de Jean-Claude Grocejean, e *Cent mille milliards de poèmes*, de Raymond Queneau. Também no acervo de Murilo Mendes pode-se encontrar os exemplares de *Exercices de style, L'instant fatal, Le chien à mandoline, Cent mille milliards de poèmes*, de Queneau. Este último livro se constitui de páginas recortadas verso a verso, de maneira que estes possam combinar-se com os demais, sem alterar a rima, jogando com diversas combinações que podem chegar a um total de cem bilhões de poemas. Numa perspectiva combinatória bem mais modesta, também Cortázar joga com a permuta das páginas em *Último round*, mostrando aqui o vínculo entre as práticas de Queneau e suas experiências no âmbito do livro-objeto. Dentro da mesma perspectiva está *Territorios*, um dos livros menos conhecidos de Cortázar, dedicado à crítica de arte de dezessete criadores e seus

3 Segundo Riobó, também Cortázar seria responsável por tal silenciamento crítico: “El próprio Cortázar, al considerarlas ‘libritos’, ‘divertimentos gráfico-literarios’, las relega a un lugar secundario dentro de su producción, hecho que se verifica en la escasez de comentario autoral, en contraste con el resto de su obra” (RIOBÓ, 2008: 135).

4 Barthes, ao propor-nos uma tipologia do livro, substitui a palavra genérica livro, à qual ele atribuirá um conceito específico, por *volumen*. A etimologia da palavra, derivada de *volvere*, “girar”, designa, assim, “um rolo, uma dobra” e, por extensão, “a reunião dos cadernos, brochados ou encadernados, ligados uns aos outros e compondo um livro” (BARTHES, 2005: 105).

5 Colocada à disposição na internet pela página do Instituto Cervantes: http://cvc.cervantes.es/literatura/libros_cortazar/formatos_curiosos.htm

dezessete territórios. Na esteira de *Último Round* e *La vuelta al día en ochenta mundos*, o escritor volta a trabalhar aqui com a ideia de “poesia permutante”, dividindo alguns poemas em colunas e frases intercambiáveis.

Muitas recuperações do repertório surrealista aparecem, deste modo, tanto na reflexão que acompanha os diversos retratos críticos que se apresentam como nas redes de artistas que se convocam e, sobretudo, nos meios criativos postos em funcionamento. Estes textos, que se publicam no final da década de sessenta e cobrem a de setenta, se constituem de escritos de épocas várias, movimentando-se constantemente entre diferentes incursões aos gestos vanguardistas ao longo do tempo. A forma da colagem, então, responde a esta heterogeneidade temporal, a que Saúl Yurkievich chamou de contra-atualidade:

Cada *collage* establece su propia contractualidad comunicativa. Sus rupturas de articulación coexisten sin fundarse unas en otras. Objeto móvil y aleatorio, revela una prodigiosa capacidad de ligazón de conjuntos efímeros, pone en ejercicio una energía polimorfa que descentra la enunciación y libera a los signos de su inclusión convencional. Pulverizada toda relación de encuadre permanente, los fragmentos son devueltos a una combinatoria completamente abierta (YURKIEVICH, 1982: 356).

Num espaço único borbulham distintos tempos, realizando-se, assim, na linguagem e disposição do texto, a anacronia congenial ao próprio movimento em suas ressacas e refluxos de leituras. Mas, a anacronia aqui escancarada como condição fundamental da colagem, parte de um destapar dos artifícios que procuram cerzir as bordas das diferentes temporalidades textuais, nos fala também do reingresso ao repertório vanguardista em sua dinâmica de seleções e reconstruções ao longo de mais de cinquenta anos.

Como contraponto e diálogo com estas reflexões, armamos um possível roteiro das leituras surrealistas no Brasil e na Argentina. O aspecto reticular da escrita descobre o trânsito de leituras, o que se retém e o que se aproveita criativamente das experiências artísticas. Desta forma, os autores parecem deixar-nos espiar este momento privado de escritura no qual o escritor seleciona sobre o que deseja escrever ou, ainda, assume a escrita do outro como própria. A indissolubilidade da interface recepção/produção nos mostra como o trabalho criativo implica uma circulação constante entre as obras de outros artistas, bem como entre as outras artes, como a pintura, a fotografia e a música.

Ao convocarmos outros recortes dos diferentes usos estéticos surrealistas e, ao mesmo tempo, desatarmos a camisa de força das adesões e afiliações, observamos como se desestabilizam certos argumentos da crítica que, ao estudar a circulação das ideias surrealistas, se ocupavam, sobretudo, em delinear fronteiras de separação entre ortodoxos e heterodoxos.

No Brasil, Murilo Mendes polariza uma série de discursos que se estabelecem em torno à discussão do movimento no país. Se sua figura, muitas vezes, aparece como exemplo mais acabado do "aproveitamento da lição surrealista" (ANDRADE, 1972: 34), também este isolamento - um tanto injusto se pensamos, por exemplo, na figura de Jorge de Lima ou Ismael Nery - gera debates, uma vez que traz à tona questões em torno ao engajamento surrealista e aos meios estéticos usados nas suas recepções criativas. As origens de uma suposta rejeição ao movimento no Brasil se liga mesmo a algumas críticas feitas às características surrealistas da sua obra. José Guilherme Merquior, por exemplo, identifica os comentários de descuido formal na obra muriliana, feitos por Mário de Andrade, como equívoco que denuncia o desvio de Murilo da "sintaxe lírica dos "estrategos"" (MERQUIOR, 1990: 159)⁶ e sua conseqüente resistência à práticas de raiz surrealista. Por outro lado, as urgências de formação de uma cultura nacional modernista foram identificadas como obstáculo que cerceava às recepções estéticas que se distanciassem deste parâmetro, como o surrealismo. Sobre as relações entre o modernismo brasileiro e o movimento, Luiz Nazario, em "Surrealismo no Brasil", aventa a hipótese de que:

Contudo, no Brasil, ao contrário que na França, o movimento surrealista teria sido marginalizado por ter sido sempre internacionalista: o modernismo, que irrompeu no cenário brasileiro em 1922 e passou, desde então, a dar as cartas nesse cenário, silenciou sobre as próprias fontes e sobre aquilo que não se identificava nem se conformava com o nacionalismo (NAZARIO apud GUINSBURG, LEINER, 2008: 170).

6 Augusto Massi vai um pouco mais longe e questiona sua ligação com a obra muriliana, à diferença de outros países da América Latina: "Seria necessário investigar por que razão o surrealismo –ao contrário do que ocorreu em países como México, Peru, Argentina e Uruguai– não encontrou receptividade na cultura brasileira. Por que ainda hoje há resistência por parte da crítica em aproximar a poesia de Murilo Mendes da poética surrealista?" (MASSI apud PIZARRO, 1995: 323)

Do lado argentino, as aproximações entre as atividades surrealistas e Cortázar não costumam suscitar maior interesse na escassa crítica sobre o movimento no país⁷. Distante das agrupações programáticas surrealistas e isolado de qualquer engajamento, o primeiro ensaio que Cortázar publica na Argentina, entretanto, justamente põe em cena a possibilidade de revitalização do movimento à margem de sua atividade militante. No mesmo período, fins da década de quarenta, ainda publica em *Sur* outro ensaio dedicado a Antonin Artaud, uma das figuras mais radicais que se vinculou ao movimento, ressaltando a ambição de conquista da realidade que incitava o surrealismo. Um ano mais tarde, em "Un cadáver viviente", o escritor previne, contra qualquer declaração de óbito que atestasse a institucionalização desta vanguarda ou o fracasso de suas experiências, a vigência contínua e subterrânea de suas atividades.

Não obstante, algumas leituras posteriores do movimento delimitariam a recepção do surrealismo argentino às experiências programáticas, como lemos em *Poesía argentina de vanguardia: Surrealismo e Invencionismo* (1964), seleção de poemas concebida para divulgação da poesia de vanguarda argentina no exterior. Aqui Juan José Ceselli adverte a necessidade de “aclarar por qué para hacer una reseña del surrealismo en la Argentina nos limitamos a historiar exclusivamente las actividades de un solo grupo” (CESELLI, 1964: 14): “el espíritu de su doctrina se mantuvo prácticamente siempre igual debido a la influencia ejercida por una misma persona, lo cual nos permitiría, de acuerdo con ello, casi resumir toda esta crónica en un solo individuo, Aldo Pellegrini” (*Idem*).

Sob a perspectiva da militância, tal antologia fica reduzida aos poetas que manifestaram uma filiação expressa e se reuniram ao redor do “embaixador” do surrealismo na Argentina que foi Pellegrini. Através dele, em 1926, surge o “primer grupo surrealista en idioma distinto del francés” (PELLEGRINI apud GOLOBOFF, 2009: p.4). A partir desta data, Pellegrini coordena as intermitentes revistas surrealistas que se publicam desde 1928 até 1967, a saber: *Qué* (1928-1930); *Ciclo* (1948-1949); *A partir de cero* (1952-1956); *Letra y línea* (1953-54); *Boa* (1958) e *La rueda* (1967). Embora tenha obtido uma projeção limitada na década de 20, restringindo-se ao movimento de divulgação do escritor, o surrealismo será identificado, posteriormente,

⁷ Uma aproximação crítica foi feita, fora do contexto argentino, por Evelyn Picon Garfield em *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Editorial Gredos, 1975.

nos textos de uma série de poetas, como Antonio Porchia, Francisco Madariaga, Julio Llinás, Juan Antonio Vasco, Oliverio Gironde, Olga Orozco, Enrique Molina e Alejandra Pizarnik, entre outros. Estas diversas produções inflexionarão o paradigma da ortodoxia, abrindo um espectro mais amplo de relações com o movimento.

Em contraste com a imagem do surrealismo que se perfila através da crítica especializada, o cosmopolitismo da *ciudad de mezcla* que é Buenos Aires, para recorrermos à expressão de Beatriz Sarlo, implicaria a boa acolhida do movimento e sua produtividade. Segundo Miguel Espejo:

En la Argentina, sobre todo en Buenos Aires, tanto en el ámbito pictórico como en el poético, en artes plásticas y literatura, el movimiento gozó de una vitalidad especial respecto de otros países latinoamericanos, acorde con la permeabilidad que hubo en nuestras manifestaciones artísticas y culturales para aceptar las experiencias vanguardistas que se desarrollaron en las grandes urbes del mundo (ESPEJO apud MANZONI, 2008: 14).

Estaria, assim, com a díptica chave do nacional *versus* cosmopolita resolvida a equação da leitura surrealista em ambos os países? Com este binômio parece resolver-se e fechar a porta que a contrapelo franqueamos. Aos caminhos surrealistas de difícil perseguição, nossa pesquisa opõe um *corpus* de colagens cujo caráter crítico-literário abre espaço para um enfoque que privilegie a forma e os modos estéticos com os quais se lê o movimento. Em outras palavras, cobra importância resituar os usos surrealistas⁸ aliã irreduzivelmente criação e reflexão e nos mostram rotas de escape aos alibis da crítica especializada. Entre festejo e rejeição, a recepção do movimento nos leva a indagar como se urdiu uma imagem particular de seu impacto no Brasil e na Argentina e sobre quais critérios esta imagem se assenta.

Ao estudar os diferentes modos em que se dão estas recorrências não pretendemos fazer da perspectiva surrealista uma etiqueta justa, senão uma potência conflitiva que estende seu raio de ação para além dos textos. Num âmbito mais geral, ainda interessa-nos ainda estreitar os diálogos entre os contextos artísticos brasileiro e argentino no sentido de endossar a fileira de estudos que pretendem eliminar a “linha de Tordesilhas” que ainda, infelizmente, separa o Brasil da América Hispânica.

8 RIOBÓ, María Victoria. "El libro objeto en la obra de Julio Cortázar: La vuelta al día en ochenta mundos y Último round" In Ed: RUDA, María Amelia Arancet. Borges / Cortázar : penúltimas lecturas. Buenos Aires : Circeto, 2007.

Referências

ANDRADE, Mário. “O movimento modernista”. In *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

CESELLI, Juan José. *Poesía argentina de vanguardia surrealismo e invencionismo*. Buenos Aires: Ministerio de las Relaciones Exteriores, Bs. As, 1964.

CORTÁZAR, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. (tomo I e II) Madrid: Siglo XXI, 1972.

———. *Último Round*. Madrid: Siglo XXI, 2010.

ESPEJO, Miguel. “Los meandros surrealistas” In *Historia crítica de la literatura argentina*, Tomo 7, Rupturas, Buenos Aires: Emecé, 2009.

GARFIELD, Evelyn Picon. *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Editorial Gredos, 1975.

GOLOBOFF, Mario. “Entrada e itinerarios del surrealismo en la literatura argentina”. *Orbius Tertius*, n. XII, 2008.

GUINSBURG, J. e Sheila LEINER.(Orgs.) *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e prosa*. Organização e preparação do texto: Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. *Recordações de Ismael Nery*. Introd. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Formação de discoteca e outros artigos sobre música*. São Paulo: Giordano, Loyola, Usp, 1993.

MERQUIOR, J. Guilherme. "Murilo Mendes ou a Poética do Visionário". In *Razão do Poema*, Rio de Janeiro, Topbook, 1996, pp.69-89.

YURKIEVICH, Saúl. Los avatares de la vanguardia. *Revista Iberoamericana*, vol. XLVIII, No.118-119, ene.-jun. 1982: 351.