

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS LÍNGUAS ESTRANGEIRAS  
CURSO LETRAS – ITALIANO

Agnes Ghisi

***La Terra Santa de Alda Merini: do silêncio às palavras***

Florianópolis

2019

Agnes Ghisi

***La Terra Santa de Alda Merini: do silêncio às palavras***

Trabalho Conclusão do Curso de Graduação em Letras - Italiano do Centro de Comunicação e Expressão da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Letras  
Orientador: Prof. Patricia Peterle, Dra..

Florianópolis

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ghisi, Agnes

La Terra Santa de Alda Merini : do silêncio às palavras  
/ Agnes Ghisi ; orientadora, Patricia Peterle , 2019.  
65 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Comunicação e Expressão, Graduação em Letras Italiano,  
Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Letras Italiano. 2. Poesia italiana do século XX. 3.  
Vivência e experiência. 4. Auto-relato na poesia lírica. 5.  
Alda Merini. I. , Patricia Peterle. II. Universidade  
Federal de Santa Catarina. Graduação em Letras Italiano.  
III. Título.

Agnes Ghisi

*La Terra Santa de Alda Merini: do silêncio às palavras*

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para obtenção do Título de “Bacharel em Letras” e aprovado em sua forma final pelo Curso Letras – Italiano

Florianópolis, 25 de Novembro de 2019.

---

Profa. Andreia Guerini, Dr.  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Profa. Patricia Peterle, Dra.  
Orientadora  
Instituição UFSC

---

Profa. Maria Aparecida Barbosa, Dra.  
Avaliadora  
Instituição UFSC

---

Profa. Silvana De Gasperi, Dra.  
Avaliadora  
Instituição UFSC

---

Profa. Égide Guareschi, Dra.  
Avaliadora  
Instituição UTFPR

Dedico este trabalho a poetas solitárias, a seu silêncio e, principalmente, a sua voz.



## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, agradeço ao sistema brasileiro de educação pública e gratuita, que me acompanhou desde as séries iniciais até aqui. Agradeço especialmente a Universidade Federal de Santa Catarina por me proporcionar um ambiente de aprendizado de alta qualidade, em que o diálogo e o espaço para o pensamento crítico contribuíram para o melhor desenvolvimento da minha vida acadêmica.

Sou grata a todas as pessoas que fizeram parte deste percurso. A minha família, Luiz Ghisi, Marilda Ghisi e Luiz Fernando Ghisi, bem como meus demais familiares, pelo apoio, o amor, o carinho, e o privilégio de uma vida financeiramente confortável. A família Chichôrro Schütz pelo acolhimento e o carinho. A Maurício Chichôrro Schütz pelo amor e carinho, essenciais nesta jornada, pelas muitas horas de conversa e por ter lido este trabalho e conversado comigo sobre ele tantas e tantas vezes. Pela amizade, a parceria e os bons momentos vividos, além do apoio carinhoso durante tantos anos, agradeço a Vitor Pereira Vaz, Maria Carolina Bastiani, Marina Catalan Costella; Diego Chagas, Robson Will; Luísa Puschnick, Fernanda Facin, Priscila Carlon, Luiza Jofily; Fernanda Nava; Ana Caroline de Oliveira, Guilherme Baraúna e Renê Couto.

Minha enorme gratidão a colegas da faculdade e do Núcleo de Estudos Contemporâneos em Literatura Italiana Traduzida pela parceria e por terem ajudado a construir minha vida acadêmica na Letras. Agradeço a Andrea Santurbano, Elena Santi, Lucas Serafim, Luiza Faccio, Fabiana Vasconcellos, Helena Bressan, Mellina Silva, Maria Luiza dos Anjos e Rafaela Cechinel. Agradeço especialmente a minha orientadora, Patricia Peterle, pela orientação neste e em tantos outros trabalhos, por ter me recebido tão bem nas primeiras fases da faculdade, pelas oportunidades e pela amizade.

Agradeço a banca, constituída por Maria Aparecida Barbosa, Égide Guareschi e Silvana De Gasperi, por ter aceito o convite, pela leitura atenciosa e os comentários delicados e construtivos.

Mas há que se tentar o diálogo, quando a solidão é vício.  
(DRUMMOND, 2012, p. 84)

## RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso analisou a relação entre escrita e experiência manicomial nos versos de *La Terra Santa* (1984), de Alda Merini. A partir da concepção de Walter Benjamin de vivência e experiência, buscou-se evidenciar esses dois aspectos na poética meriniana. Além disso, foi ressaltada a relação entre escrita poética e auto-relato, segundo as reflexões de Judith Butler. O auto-relato de Alda Merini nos versos da obra de 1984, bem como em outras publicações, é algo que se dá depois do silêncio provocado pelos anos de internamento manicomial. A presente pesquisa voltou-se para *La Terra Santa* a partir do diálogo com as obras precedentes e algumas posteriores, contanto que dialogassem com a temática. A partir disso, ressaltou-se o aspecto órfico e místico da escrita meriniana, bem como o uso de metáforas com figuras da tradição judaico-cristã e greco-romana. A escrita de Alda Merini revelou-se um objeto de pesquisa profícuo, e este trabalho evidenciou um tema que dialoga com outros elementos de sua poética, bem como com a poética de alguns outros escritores.

**Palavras-chave:** Poesia italiana do século XX. Vivência e experiência. Auto-relato na poesia lírica. Alda Merini.

## ABSTRACT

This final work for the undergraduation analyzed the relation between writing and asylum experience in the verses of *La Terra Santa* (1984), by Alda Merini. The present study sought to highlight Walter Benjamin's concepts of 'lived experience' and 'experience' in Merini's work. In addition to that, the current research sought to emphasize the relation between poetic writing and 'giving an account of oneself', according to Judith Butler's reflections. Merini's account in the verses of her work from 1984, as well as other works, is something that takes place after the asylum imposed silence. This research focused on *La Terra Santa* looking for a dialogue with other of Merini's and other writer's work, as long as they had something in common with the main theme of *La Terra Santa*. After that, the orfic and mystic aspects of Merini's writing were highlighted, as well as her metaphors using figures from the Judeo-Christian and Greco-Roman tradition. Merini's writing showed itself as a fruitful research object, and the present study underlined a theme which dialogues with other elements of her poetic works, as well as with some other authors.

**Keywords:** 20th Century Italian poetry. *Erfahrung* and *erlebnis*. Giving an account of oneself in lyric poetry. Alda Merini.

## LISTA DE FIGURAS

|                               |    |
|-------------------------------|----|
| Figura 1: Apollo e Dafne..... | 51 |
|-------------------------------|----|

## SUMÁRIO

|          |   |           |
|----------|---|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>   | <b>1</b>  |
|          | <b>Movimento I – questões da recepção crítica: Pier Paolo Pasolini e Maria Corti ...</b>        | <b>4</b>  |
|          | <b>Movimento II – A produção em prosa: <i>L'altra verità</i> e <i>Delirio amoroso</i> .....</b> | <b>7</b>  |
|          | <b>Movimento III – <i>La Terra Santa</i>: a poesia e a experiência manicomial .....</b>         | <b>10</b> |
| <b>2</b> | <b><i>Da Presenza di Orfeo à Terra Santa</i> .....</b>  | <b>14</b> |
| 2.1      | Tendências e declarações de poética .....   | 18        |
| 2.2      | Relações familiares e perturbações: a biografia que perpassa pela escrita.....                  | 23        |
| <b>3</b> | <b>Do silêncio às palavras: <i>La Terra Santa</i> .....</b>                                     | <b>31</b> |
| <b>4</b> | <b>Considerações finais e perspectivas para novas leituras .....</b>                            | <b>47</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

A poética de Alda Merini (1931 – 2009) é marcada por diversos elementos da sua biografia. No presente trabalho de conclusão de curso, damos destaque à experiência manicomial, que durou cerca de vinte anos de internamento<sup>1</sup>, e cujo trauma foi tão grande que transformou o misticismo dos anos iniciais de sua escrita numa necessidade de comunicação. Apesar de ter tido obras traduzidas para diversas línguas<sup>2</sup>, o difícil enquadramento da poética de Alda Merini em categorias ou classificações literárias talvez seja um dos fatores de sua tímida circulação junto à crítica. Ambrogio Borsani, organizador da obra completa da autora, publicada recentemente pela Mondadori, afirma, na introdução, que “há certo mistério que os críticos não têm vontade de resolver. [...] Parece quase haver uma dificuldade em atribuir méritos de alta poesia a uma mocinha sem títulos, que aparece quase por acaso na cena poética italiana”<sup>3</sup> (BORSANI, 2018, p. XXIV, tradução nossa). Essa dificuldade resulta em certa escassez de fortuna crítica sobre a obra de Merini, o que faz com que pesquisar seu trabalho – especialmente no Brasil, onde quase não se conhece sua escrita e não há traduções de suas obras, nem mesmo em coletâneas – se torne uma tarefa um pouco mais árdua.

A partir da noção benjaminiana de experiência e vivência, propomos, neste trabalho, a leitura de poemas da obra *La Terra Santa* (1984)<sup>4</sup>, escrita logo após os anos de silêncio no internamento manicomial. No poema com título homônimo ao da obra, lemos, nos primeiros versos: “Ho conosciuto Gerico, / ho avuto anch’io la mia Palestina, / le mura del manicomio”<sup>5</sup>. Fica evidente, a partir desses três versos, uma metáfora a partir da tradição judaico-cristã, que será explorada ao longo do presente trabalho. Além disso, pretendemos oferecer uma leitura geral desta obra, a partir da análise de uma seleção de poemas, levando

---

<sup>1</sup> A respeito do internamento, mais dados serão fornecidos ao longo do presente trabalho.

<sup>2</sup> Destaca-se: *A Terra Santa* (Editora Cotovia, 2004, trad. Clara Rowland), *Love lessons – selected poems of Alda Merini* (Princeton University Press, 2009, trad. Susan Stewart), *Vacío de amor* (Ediciones Cálamo, 2010, trad. Mercedes Arriaga Flórez e Jenaro Talens Carmona), *Clínica de l’abandó* (Eumo Editorial, 2016, trad. Meritxell Cucurella Jorba), *Nepřiblížuj se ke mně, poezie* (Světová poezie, 2016, trad. Hana Sedalová).

<sup>3</sup> “C’è una sorta di mistero che i critici non si sentono di risolvere. [...] Sembra quasi che ci sia una certa difficoltà ad attribuire meriti di poesia alta a una ragazzetta non titolata, comparsa quasi per caso sulla scena poetica italiana.”

<sup>4</sup> *La Terra Santa* foi publicado pela primeira vez em 1984 e teve ainda outras duas edições, como será exposto e comentado mais adiante. Esta obra é o ponto central das análises aqui propostas. A obra possui uma tradução para o português de Portugal: *A Terra Santa* foi publicado pela editora Cotovia, em 2004, e traduzido por Clara Rowland. Entretanto, a autora deste trabalho propõe suas próprias traduções, para o português brasileiro.

<sup>5</sup> “Conheci Jericó, / eu também tive minha Palestina, / os muros do manicômio”.

em consideração as ponderações de Franco Rella sobre a passagem do silêncio às palavras, em *Il silenzio e le parole. Il pensiero nel tempo della crisi* (2001).

A trajetória poética de Alda Merini pode ser dividida em duas partes, como propõe Giovanni Raboni, em *Merini: per vocazione e per destino*, texto publicado no jornal *Corriere della Sera* em setembro de 2001<sup>6</sup>. Nesse texto, Raboni propõe que

quem conhece a história da poesia de Merini não ignora que ela se divida, de fato, em duas partes bem distintas. A primeira, que abarca menos de dez anos, reflete uma atividade criativa “normal” que a autora, então muito jovem, entregou a um pequeno número de pequenos e memoráveis livros. [...] A segunda, separada da primeira por duas décadas, durante as quais ela viveu uma terrível experiência existencial [...] que se iniciou durante os anos 1980 e se caracterizou, por sua vez, por uma produção tumultuosamente abundante e potentemente “impura”, em que êxitos de ofuscante perfeição convivem com um congestionamento de repetições ou intrusões puramente testemunhais [...] (RABONI, 2005, p. 370, tradução nossa)<sup>7</sup>

Então, as duas principais fases poéticas<sup>8</sup> de Merini são divididas pelo silenciamento dos anos de internamento manicomial. Fazem parte<sup>9</sup> da primeira: *La presenza di Orfeo* [A Presença de Orfeu] (Schwarz, 1953), *Nozze romane* [Bodas romanas] (Schwarz, 1955), *Paura di Dio* [Medo de Deus] (All’insegna del Pesce d’Oro, 1955), *Tu sei Pietro* [Você é Pedro] (All’insegna del Pesce d’Oro, 1961), *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* [Destinados a morrer. Poesias velhas e novas] (Lalli, 1980), e *Le satire della Ripa*<sup>10</sup> [As sátiras da Ripa] (Laboratorio Arti Visive, 1983)<sup>11</sup>. Falaremos um pouco sobre esse primeiro momento de sua poética no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *Da Presenza di Orfeo à Terra Santa*, no

<sup>6</sup> O texto foi publicado na coletânea organizada por Andrea Cortellessa intitulada *La poesia che si fa*, que reúne textos de Giovanni Raboni publicados entre 1959 e 2004 em jornais e revistas italianos. A referência completa desse título está nas referências bibliográficas, ao final deste trabalho.

<sup>7</sup> “Chi conosce la storia della poesia della Merini non ignora come essa si divida, infatti, in due parti ben distinte. La prima, che abbraccia meno di dieci anni, riflette una «normale» attività creativa che l’autrice, allora giovanissima, consegnò a un piccolo numero di piccoli libri [...]. La seconda, separata dalla prima da un ventennio durante il quale si consumò per la Merini una terribile vicenda esistenziale [...], ha inizio negli anni Ottanta ed è caratterizzata invece da una produzione tumultuosamente abbondante e potentemente «impura», dove esiti d’abbagliante perfezione convivono con ingorghi ripetitivi o ingombri puramente testimoniali [...]”

<sup>8</sup> As obras citadas não aparecerão nas referências bibliográficas, visto que fazem parte da obra completa da autora: *Il suono dell’ombra* [O som da sombra], Mondadori, 2018, organização e introdução de Ambrogio Borsani.

<sup>9</sup> Da lista aqui elaborada, ficam excluídas as edições particulares, isto é, obras que não foram publicadas e que estavam guardadas na casa da autora ou de familiares: *Poesie* [Poesias] (1981), *Le più belle poesie* [As mais belas poesias] (1983), *Le rime pietrose* [As rimas pedregosas] (1983), presentes na obra completa da autora, organizada por Ambrogio Borsani.

<sup>10</sup> *Le satire della Ripa* conta com apresentação de Michele Pierri, poeta e médico. Pierri foi o segundo marido de Alda Merini.

<sup>11</sup> Ressaltamos que, cronologicamente, as obras de 1980 e 1983 fariam parte da segunda fase poética de Alda Merini, isto é, da fase que sucede a vivência manicomial e o silêncio que esse período instaurou. Entretanto, em termos de escrita e de tema, são obras que se encaixam na primeira fase. Além disso, de 1980 a 1982, a autora esteve internada no Hospital Psiquiátrico de Taranto.

qual buscaremos apresentar a trajetória inicial de Merini por meio de suas obras e alguns acontecimentos de sua vida.

A segunda fase é inaugurada por *La Terra Santa*, corpus deste estudo. Desta fase, tendo em vista o grande número de publicações, destacamos as principais obras em verso: *La Terra Santa*<sup>12</sup> (All'insegna del Pesce d'Oro, 1984), *La Terra Santa e altre poesie* (Lacaita, 1984), *Fogli bianchi. 23 inediti* [Folhas brancas. 23 inéditas] (Biblioteca Cominiana, 1987), *Vuoto d'amore*<sup>13</sup> [Vazio de amor] (Einaudi, 1991), *Ballate non pagate* [Baladas não pagas] (Einaudi, 1995), *La volpe e il sipario. Poesie d'amore* [A raposa e o cortinado. Poesias de amor] (Girardi, 1997), *Fiore di poesia. 1951 – 1997* [Flor de poesia. 1951 – 1997] (Einaudi, 1998; 2014), *Superba è la notte*<sup>14</sup> [Esplêndida é a noite] (Einaudi, 2000), *Corpo d'amore. Un incontro con Gesù* [Corpo de amor. Um encontro com Jesus] (Frassinelli, 2001), e *Clinica dell'abbandono* [Clínica do abandono] (Einaudi, 2003). Das obras em prosa, que fazem parte dessa segunda fase, destacamos: *L'altra verità. Diario di una diversa* [A outra verdade. Diário de uma diversa] (Libri Scheiwiller, 1986), e *Delirio amoroso* [Delírio amoroso] (il melangolo, 1989), *Lettere al dottor G*<sup>15</sup> [Cartas ao doutor G] (Frassinelli, 2008). Essas três obras também são fruto da vivência de Merini no manicômio. As duas primeiras serão colocadas em diálogo com *La Terra Santa* ao longo do primeiro e segundo capítulo deste trabalho, este último intitulado “Do silêncio às palavras: *La Terra Santa*”.

Os dois capítulos fruto da pesquisa realizada são precedidos por três momentos que fazem parte dessa introdução e que têm como objetivo discutir alguns elementos que serão essenciais para o desenvolvimento do trabalho como um todo. Os três movimentos são: “A recepção crítica de Alda Merini: Pier Paolo Pasolini e Maria Corti”, “A produção em prosa: *L'altra verità e Delirio amoroso*”, e “*La Terra Santa*: a poesia e a experiência manicomial”. Para mantermos a voz da autora em foco, preferimos deixar as citações em italiano no corpo do texto, e a tradução, em nota de rodapé.

<sup>12</sup> Segundo Maria Corti, *La Terra Santa* é a obra que dá início à segunda fase poética da escrita de Alda Merini. A crítica italiana considera essa obra uma divisora de águas na trajetória literária da autora.

<sup>13</sup> *Vuoto d'amore* é uma das obras organizadas por Maria Corti. A crítica foi uma das principais figuras a fazer a tão necessária curadoria da obra de Merini. Das obras em destaque, Corti também organizou *Fiore di poesia*.

<sup>14</sup> *Superba è la notte* foi organizada por Ambrogio Borsani. Como Corti, foi um dos principais organizadores da obra de Merini. A obra completa, lançada em 2018 pela Mondadori, foi organizada por ele, que também escreveu a introdução à obra, texto intitulado *Il buio illuminato di Alda Merini* [O escuro iluminado de Alda Merini]

<sup>15</sup> O “doutor G” do título faz referência ao médico que cuidou de Alda Merini no internamento manicomial em Milão, Enzo Gabrici. A obra conta com uma introdução escrita por ele.

## Movimento I – questões da recepção crítica: Pier Paolo Pasolini e Maria Corti

O título da primeira publicação de Merini evidencia um aspecto essencial que marcará sua primeira fase poética: *La Presenza di Orfeo* (1953) ressalta a forte relação entre poesia e orfismo. De fato, Pier Paolo Pasolini<sup>16</sup> lê a produção poética de Merini a partir desse ponto de vista, colocando-a ao lado de poetas como Rainer Maria Rilke, Giorg Trakl, Stefan George, e Dino Campana. O que faz com que esses escritores se assemelhem é a “analogia de *langue*, de substrato psicológico e de fenômenos patológicos”<sup>17</sup> (PASOLINI, 1999, p. 580, tradução nossa) — são esses os traços que definem a linha órfica. Interessante observar que os alemães Rilke, Trakl e George, ao lado de Hölderlin, são comentados por Benjamin em relação ao uso da linguagem em sua escrita. Como aponta Rella, ao recuperar tais considerações benjaminianas, estes são autores de uma poesia “refundada e reativada (...) [na qual] fala a língua da origem, fala a linguagem”<sup>18</sup> (RELLA, 2001, p. 186, tradução nossa). Merini, décadas mais tarde, dialoga com esses autores no que diz respeito a uma criação poética a partir da crise da linguagem, como veremos no segundo capítulo deste trabalho, intitulado “Do silêncio às palavras: *La Terra Santa*”, cujos maiores detalhes serão abordados no quarto movimento.

Pasolini ainda destaca, quando trata da “monstruosa intuição” (PASOLINI, 1999, p. 580, tradução nossa) de Merini, elementos essenciais e emblemáticos de sua poética, como: a inquietação nervosa, os sentidos infelizes, a obscuridade e a espera. Quando falamos em linha órfica, ou orfismo, neste texto, estaremos nos referindo a esses elementos, que podemos observar em versos como os de “Confessione” [Confissão], presente na primeira coletânea da autora, *La Presenza di Orfeo*, sobre a qual nos deteremos mais adiante: “[...] Sono l’apparizione che dilegua, / e il tempo che intercorre fra due tappe / è una tregua a favore della morte. [...]”<sup>19</sup> (MERINI, 2018, p. 11). A relação com Rilke e Campana<sup>20</sup> também é

<sup>16</sup> *Una linea orfica*, publicado em 1954, está presente na coletânea *Saggi sulla letteratura e sull’arte* (Mondadori, 2008). Num texto de 1955, Giancarlo Vigorelli abertamente discorda da colocação de Pasolini, e declara que o orfismo nos versos de Merini é apenas aparente, e declara que não há neles “né misticismo né orfismo, ma un elementare metafisicismo” [nem misticismo nem orfismo, mas um metafisicismo elementar] (BORSANI, 2018, p. XX). Destacamos esse posicionamento como modo de evidenciar diferentes leituras e críticas da autora à época.

<sup>17</sup> “di analogia di *langue*, di substrato psicologico e di fenomeni patologici”

<sup>18</sup> “rifondata e riattivata [...] parla invece la lingua dell’origine, parla *il* linguaggio”

<sup>19</sup> “Sou a aparição que desaparece, / e o tempo que intercorre entre duas fases / é uma tregua a favor da morte.”

<sup>20</sup> “Dino Campana” é o título de um poema de tom saudosos presente na seção intitulada *Maggio-settembre 1994* de *Ballate non pagate*. Campana também passou pelo internamento manicomial. Em 1918, foi internado no Hospital Psiquiátrico de Villa di Castelpucci. Como Merini, é diagnosticado com esquizofrenia e bipolaridade. O poeta falece no hospital depois de uma tentativa de fuga, em 1932, por septicemia.

interessante por se tratarem de autores que fazem parte da leitura de formação de Merini, como destaca Ambrogio Borsani na introdução à obra completa da autora, recentemente publicada pela Mondadori, intitulada *Il suono dell'ombra* (2018), título que evoca as características órficas e místicas presentes em sua poética.

Entretanto, parte dessas características vai se transformar, em *La Terra Santa* (1984), numa necessidade de se comunicar, especialmente de comunicar a experiência manicomial. Elaborar uma linguagem como forma de compreender e lidar com essa vivência torna-se, então, uma exigência, propondo-se também a uma reescrita de sua própria vida<sup>21</sup>. O processo mental de Alda Merini passa, inicialmente, pela vivência

no interior de uma realidade trágica de modo alucinado e [ela] parece vencida. Depois, a própria realidade irrompe no universo memorial e dali é projetada no imaginário e se torna uma visão poética onde então é ela [a autora] quem vence, domina, e não mais a realidade. (CORTI, 2014, p. V, tradução nossa)<sup>22</sup>

Referindo-se a *La Terra Santa*, Maria Corti evidencia essa obra como um divisor de águas na poética de Alda Merini – como já vimos com Raboni, que aponta que a divisão se dá pelo internamento manicomial. É nessa coletânea que ocorre uma ruptura com a lírica tradicional (cujos aspectos essenciais veremos mais detalhadamente ao longo deste trabalho), que é retomada como uma abertura para o outro e para si mesma, a fim de relatar as memórias e experiências desse período.

Uma experiência pressupõe uma vivência, como aponta Benjamin em *Experiência e pobreza*, texto de 1933, e em *O narrador*, de 1936. Nesses textos<sup>23</sup>, o filósofo alemão diferencia esses dois conceitos, como veremos mais adiante, no segundo capítulo deste trabalho. Também, uma vivência, para que se torne experiência, pode ser transformada num relato ou num auto-relato, como propõe Judith Butler em *Relatar a si mesmo. Crítica da*

---

<sup>21</sup> Ver: Hélène Cixous, *The laugh of the Medusa*. In: Revista *Signs*, vol. 1, n. 4, trad. Keith e Paula Cohen, 1976. Neste texto, Cixous propõe que toda escrita feita por uma mulher é uma inserção da experiência feminina na história, e que cabe a elas tomarem o posto de autoras de suas próprias histórias, como forma de evitar o apagamento.

<sup>22</sup> “all’interno di una realtà tragica in modo allucinato e sembra vinta; poi la stessa realtà irrompe nell’universo memoriale e da lì è proiettata nell’immaginario e diviene una visione poetica dove ormai è lei a vincere, non più la realtà.”

<sup>23</sup> Presentes em *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura* (Editora Brasiliense, trad. Sergio Paulo Rouanet, 1987)

*violência ética* (2017)<sup>24</sup>. Segundo Butler, fazer um auto-relato é apropriar-se da moral, a filósofa afirma ainda que

quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração [...]. A razão disso é que o “eu” não tem história própria que não seja também a história de uma relação – ou conjunto de relações – para com um conjunto de normas (BUTLER, 2017, p. 18)

Isto é, um “eu” (ainda que lírico) relaciona-se com um social, uma singularidade se relaciona com a pluralidade, e vice-versa. No manicômio, Merini precisa refazer as relações interpessoais, reaprender a se relacionar consigo e com o outro. “A ‘elevação’ rumo ao universal é descrita como um afundamento, um ‘submergir’ na individuação mais incondicionada, na realidade do sujeito apreendida como irremediável solidão” (BERARDINELLI, 2007, p. 35)<sup>25</sup>, isto é, a força social da lírica está no auto-relato. Ainda,

É a tomada de partido por uma ‘individualização implacável’ que permite à lírica exprimir sua mensagem e a verdade não manipulada do seu conteúdo social. A distância das coisas, o sentido de sua estranheza ‘metafísica’ e irrecuperabilidade lírica, assim como a solidão do indivíduo abismado em si mesmo e sem esperança de um resgate comunicativo imediato (tudo o que caracteriza em máximo grau a lírica moderna), falam sobretudo da sociedade em que essa lírica se exprime.[...] elementos conteudísticos e elementos formais devem ser interpretados em sua conexão e co-presença, pois afinal não há ‘lírica individual’ que não se comunique subterraneamente com uma ‘corrente coletiva’, sem a qual nenhuma experiência histórica é concebível.” (BERARDINELLI, 2007, p. 35 – 36)

Portanto, a lírica, por mais que se volte para o “eu” em sua individualização, emergirá como parte do social, de um todo. Os relatos de Merini, então, tratam do seu “eu”, que está inserido num tecido social e histórico, que sofre de suas particularidades, e sua lírica emerge nesse contexto do “eu”, que se dá a partir também do confronto com o outro. Tais relatos se dão tanto em verso quanto em prosa. *L'altra verità. Diario di una diversa*<sup>26</sup> (1986) é sua primeira obra em prosa e trata justamente dos relatos do internamento manicomial.

<sup>24</sup> Obra na qual a filósofa americana retoma, principalmente, o pensamento foucaultiano sobre as sociedades de controle, e afirma que um relato de si mesmo é fruto de um relato do que a própria sociedade cria, isto é, que ao falar de si, uma pessoa está sempre falando também da sociedade e dos tempos em que vive.

<sup>25</sup> Destaca-se, entretanto, que Alfonso Berardinelli não trata de Alda Merini em suas considerações sobre a lírica italiana do século XX nesta obra. De toda forma, alguns dos pontos ressaltados pelo crítico dialogam com a poética da autora, como buscamos evidenciar aqui.

<sup>26</sup> Vale notar que o termo “esquizofrenia” era recente nos anos 1960, e se popularizou na Itália em 1968 com o filme de Nelo Risi intitulado *Diario di una schizofrenica*. Ressalta-se a semelhança entre esse título e o da obra memorial de Merini. A omissão do termo em favor de *diversa* (diferente, em português) direciona o leitor a um olhar de menos horror, vergonha e preconceito aos pacientes dos hospitais psiquiátricos. A relação que a autora

## Movimento II – A produção em prosa: *L'altra verità* e *Delirio amoroso*

Em *L'altra verità. Diario di una diversa* (daqui em diante, apenas *L'altra verità*), temos uma narrativa tempestuosa e crua, às vezes cronologicamente confusa, das memórias da autora nos anos de internamento. Isto é, temos uma primeira tentativa de transformar a vivência manicomial numa experiência a ser comunicada. Tal narrativa reforça um ensaio de Merini de apropriar-se da imagem que a sociedade construiu dela, sem cair, entretanto, num voltar-se contra si mesma, ato que, segundo Butler, ao recuperar o pensamento nietzschiano a respeito da má consciência, faria com o que o “eu” desencadeasse “contra si mesmo uma agressão moralmente condenatória” (BUTLER, 2017, p. 19). A autora milanesa, ao contrário, no ato de reflexão e auto-relato que se transforma em literatura, exalta a si mesma, subvertendo a visão de mundo que lhe é imposta em razão do confinamento manicomial, isto porque “um sujeito produzido pela moral deve descobrir sua relação com ela” (BUTLER, 2017, p. 21).

Nessa primeira experiência com a prosa – em que já se insinua uma mudança de perspectiva em relação à produção literária, isto é, sugere-se que haja uma tendência à narrativa também nos poemas de Merini – estabelece-se essa relação entre sujeito (Merini pós-manicômio) e a moral que o produz. Entretanto, na quinta edição da obra, publicada pela Rizzoli BUR, em 2016, há um paratexto intitulado *Aggiunte in margine* [Adições à margem], em que Alda Merini afirma que “il manicomio che ho vissuto fuori e che sto vivendo non è paragonabile a quell'altro supplizio che però lasciava la speranza della parola. Il vero inferno è fuori, qui a contatto degli altri, che ti giudicano, ti criticano e non ti amano”<sup>27</sup> (MERINI, 2016, p. 137). Então, a relação do “eu” com a moral é reforçada pela herança do internamento no embate com a sociedade depois da vivência manicomial, a partir do momento em que é possível transformá-la em experiência, memória.

Se a obra de 1986 busca retratar o confinamento, sua obra seguinte, *Delirio amoroso* (1989), busca ficcionalizar essa experiência, ainda que em sua prosa encontrem-se sempre traços de uma voz lírica. Nessa obra, Alda Merini escreve, logo no início, “buttate via le

---

tece com o internamento, então, é de não reconhecer em si esse horror, mas ver nisso algo que seria ainda incompreensível aos demais.

<sup>27</sup> “O manicômio que vivi do lado de fora, e que estou vivendo, não é comparável ao outro suplício que, porém, deixava a esperança da palavra. O verdadeiro inferno é fora, aqui, no contato com os outros, que te julgam, te criticam e não te amam.”

cliniche psichiatriche che ci difendono dalla follia! Com'è grande il delirio!”<sup>28</sup> (MERINI, 2018, p. 791). Essa afirmação é carregada de um tom diverso daquele de *L'altra verità*, em que a condição mental não é tão romantizada, apesar de também nunca ser demonizada, como a sociedade o fazia. A romantização é parte da ficcionalização, isto porque o real precisa ser tornado ficção para que seja compreendido<sup>29</sup>. Então, podemos pensar que essa segunda experiência em prosa seja, ainda, uma maneira de lidar com as memórias do período de internamento no hospital psiquiátrico; isto é: que a memória dessa vivência não cesse com o passar do tempo ou com as tentativas de comunicá-la, mas sim ganhe novas formas.

Se considerarmos que “não há poesia sem silêncio, sem que se tenha criado o vazio e a despersonalização” (ANDRESEN, 2018, p. 371)<sup>30</sup>, podemos pensar ainda que o manicômio seja o espaço dessa despersonalização vazia na vida de Merini, e que a sua poesia atue no sentido de preenchê-lo com sua voz, seu “eu”. O internamento é uma experiência-limite, da qual a autora escapa somente depois que essa “prisão” cessa e a poesia ressurgem. As tentativas de comunicar o que até então se mostrava incomunicável – as tentativas de preencher o vazio criado pelo manicômio – marcam esse retorno, isto é, a ruptura com o silêncio dos anos de internamento ressurgem com a personalização a partir do esvaziamento imposto pelos hospitais psiquiátricos.

Butler afirma que

Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também para assumir a responsabilidade por essas ações e seus efeitos. Nesse contexto, encontramos na posição de termos de dar um relato de nós mesmos. (BUTLER, 2017, p. 21)

E a partir disso, podemos observar como a escrita de Alda Merini, enquanto auto-relato, está buscando problematizar essas questões, que ecoam em razão daquilo que Butler destaca

<sup>28</sup> “Joguem fora as clínicas psiquiátricas que nos defendem da loucura! Como é grandioso o delírio!”

<sup>29</sup> Ver: Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*. Ed. 34, 2005, trad. Mônica Costa Netto.

<sup>30</sup> Nesse texto, intitulado “Arte Poética V”, presente na coletânea *Coral e outros poemas* (Cia. Das Letras, 2018), a poeta portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen comenta que a sua escrita poética se dá a partir do distanciamento do próprio “eu”, vendo-se de fora. Como Alda Merini não tem textos dessa natureza, buscamos, com essa citação, traçar um diálogo entre as poetisas, no qual o esvaziamento e a despersonalização atuam de maneiras diferentes na produção poética de cada uma. Sophia, com o distanciamento; Alda, com o preenchimento desse vazio.

como sendo um sistema de justiça e castigo. Para Andrea Cortellessa<sup>31</sup> (2006), esse rememorar o manicômio transforma-se num manicômio imaginário pessoal, como uma espécie de purgatório, destacando assim a relação que Merini traçava em sua escrita (seu auto-relato e sua ficcionalização, em verso ou em prosa) com a obra de Dante e com a tradição judaico-cristã.

A ruptura criada entre “eu” e “mundo” durante o internamento é evidente em alguns trechos do seu diário, como: “Leggevo ieri su ‘la Repubblica’<sup>32</sup> che [Franco] Basaglia<sup>33</sup>, chiudendo i manicomi, per un certo senso ha fatto male. È vero: al modo come ci hanno ridotto nella società, non si riesce più di vivere, anche perché la società ci è ostile”<sup>34</sup> (MERINI, 2016, p. 79). Nesse trecho, podemos observar a evidente distância que a autora sentia em relação ao mundo que a cercava, e do qual não se sentia como fazendo parte. Sentia-se, então, ainda às margens da sociedade. Nessa marginalização, acabava por escrever seus poemas, nos quais frequentemente a solidão<sup>35</sup> emerge como tema principal, como *Io mi sento sola* [Eu me sinto só], poema que encerra a segunda seção (da segunda edição) de *La Terra Santa*, em que evoca também a sensação de abandono, evidenciado pelos versos finais “amico di ogni distanza, / perché mi rifiuti?”<sup>36</sup>. O ápice da solidão – a vivência manicomial e as marcas que ela deixa na vida em sociedade – é reelaborado nos versos de *La Terra Santa*, como veremos no próximo movimento e, mais aprofundadamente, no segundo capítulo deste trabalho.

---

<sup>31</sup> Em 2017, Andrea Cortellessa participou do II Colóquio NECLIT, *Contemporaneidades da/na literatura italiana*, realizado na Universidade Federal de Santa Catarina e organizado pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana Traduzida.

<sup>32</sup> Jornal italiano de grande circulação.

<sup>33</sup> Franco Basaglia (1924 – 1980) foi um psiquiatra, neurologista e professor de psiquiatria na Universidade de Pádua, onde trabalhou por treze anos, de 1948 a 1961, quando então foi trabalhar como diretor de um hospital psiquiátrico em Gorizia. Basaglia propôs o fechamento dos manicômios e hospitais psiquiátricos na Itália. Foi um dos pioneiros em relação ao conceito de saúde mental na península.

<sup>34</sup> “Ontem lia no *La Repubblica* que o Basaglia de certa forma fez mal em fechar os manicômios. É verdade. À maneira com que nos reduziram na sociedade, não se pode mais viver, até mesmo porque a sociedade nos é hostil”.

<sup>35</sup> Tema recorrente mesmo em sua primeira fase, como no poema que encerra a coletânea *La Presenza di Orfeo*, intitulado *Sarò sola?* [Estarei sozinha?], em que se lê: *Quando avrò alzato in me l'intimo fuoco / che originava già queste bufere / e sarò salda, libera, vitale, / allora sarò sola?* [...] [Quando eu tiver levantado em mim o íntimo fogo / que já originava essas tempestades / e estiver sã, livre, vital, / então estarei sozinha?]. O poema foi escrito em 1952.

<sup>36</sup> “amigo de toda distância, / por que me refutas?”

### Movimento III – *La Terra Santa*: a poesia e a experiência manicomial

A necessidade comunicativa de *La Terra Santa* está associada à necessidade de relatar da mesma forma que *L'altra verità*<sup>37</sup>, como bem destaca Borsani, ao comentar o que essas duas obras apresentam em comum: são obras “em que Merini, dilatando a memória no interior de uma vasta dimensão emotiva, canta as humilhantes vertigens do manicômio”<sup>38</sup> (BORSANI, 2018, p. XXIX, tradução nossa). Tais narrativas, em prosa e em verso, se dão depois de um longo silêncio imposto pelo internamento e os diferentes tratamentos utilizados – que frequentemente resultavam na anulação da subjetividade dos pacientes manicomiais. Esse período de “mudez” é comentado pela autora na obra de 1986 quando diz: “Così comincì anche il mio silenzio. Con quelle orribili facce io non scambiavo parola mai; e non avevo bisogno di nulla”<sup>39</sup> (MERINI, 2016, p. 68 – 69). E também quando afirma que “la nostra legge era il silenzio. Il silenzio gravato da mille solitudini; un silenzio ingombrante, atono”<sup>40</sup> (MERINI, 2016, p. 113). Assim, fica evidente que a relação com a linguagem também muda durante essa experiência, justamente em razão do silêncio imposto. *La Terra Santa*<sup>41</sup> surge como a ruptura com esse período de silenciamento.

Nessa obra, as referências às experiências manicomiais são tão diretas quanto na prosa de *L'altra verità*, o que se pode observar, por exemplo, nos primeiros poemas da coletânea, em versos como: “manicomio è parola assai più grande / delle oscure voragini del sogno [...]”<sup>42</sup> (MERINI, 2018, p. 203), e “il manicomio è una grande cassa / di risonanza / e il delirio diventa eco”<sup>43</sup> (MERINI, 2018, p. 204). Ou ainda quando evoca, no terceiro poema, a seguinte imagem desoladora: “Al cancello si aggrumano le vittime / volti nudi e perfetti / chiusi nell'ignoranza”<sup>44</sup> (MERINI, 2018, p. 205). Então, parte da técnica de escritura poética adotada em *La Terra Santa* é a tendência à prosa, tornando os versos mais livres em termos de rima e métrica, em favor de um tom quase diegético. O ato de liberar o verso da métrica

<sup>37</sup> Andrea Cortellessa traça uma relação entre essa publicação de Merini e *Diario ottuso* (Euforbia, 1996) de Amelia Rosselli, ressaltando o caráter de “balbúcio sublime” que essas obras partilham.

<sup>38</sup> “dove la Merini, dilatando la memoria dentro una vasta dimensione emotiva, canta le umilianti voragini del manicomio.”

<sup>39</sup> “Assim começou também o meu silêncio. Eu nunca trocava uma palavra com aquelas faces horríveis, e não precisava de nada”

<sup>40</sup> “a nossa lei era o silêncio. O silêncio gravado de mil solidões. Um silêncio sobrecarregado, átono”

<sup>41</sup> Antes dessa publicação, Merini tenta publicar a obra intitulada *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove*. Entretanto, em termos de obra, de produção completa, *La terra santa* é a primeira a se mostrar como novidade depois do internamento.

<sup>42</sup> “Manicômio é palavra muito maior / do que as obscuras voragens do sonho [...]”

<sup>43</sup> “o manicômio é um grande caixa / de ressonância / e o delírio se torna eco”

<sup>44</sup> “no portão se aglomeram as vítimas / rostos nus e perfeitos / fechados na ignorância”

tradicional (o hendecassilabo) parece indicar uma necessidade de evitar o grito, o desespero. Com a tendência à prosa, Merini é capaz de construir imagens mais concretas, capazes de comunicar ao leitor a experiência-limite que foi o internamento manicomial. É o que ocorre nos versos da página 205, em que rostos nus aglomeram-se (o termo em italiano, *aggrumano*, soa mais pesado e sugere a gravidade da vivência no manicômio, e o som do “u” ecoa ainda em *nudi e chiusi*, o que indica a fragilidade nessa representação), agrupam-se como coisas pequenas e insignificantes atrás do portão, a barreira que representa o espaço do hospital psiquiátrico. Analisaremos alguns poemas selecionados do *corpus* no segundo capítulo deste trabalho, que se dedica quase que exclusivamente à análise de poemas da obra de 1984.

Como se pode observar até aqui, o internamento manicomial é a experiência por excelência da vida da autora milanesa, o que gravou seus versos e acendeu sua prosa. A relação entre escrita e recuperação é criada já na adolescência, como evidencia Giacinto Spagnoletti em carta a Michele Pierri quando comenta que

a mente da menina deu, recentemente, novos sinais de alienação, e não se exclui a possibilidade de ela retornar à casa de recuperação ou ao manicômio. [...] E então, tendo em vista essa situação, pensei que seria certo, humanamente, intervir com o que ela tem de mais seu: a poesia. Quem sabe isso não sirva mais que os choques elétricos. (BORSANI, 2018, p. XIV, tradução nossa)

Assim, a poesia já vai se delineando, desde cedo em sua vida, como um ponto de referência para sua subjetividade, tão abalada pelas questões mentais, familiares<sup>45</sup> e sociais. Segundo Benjamin, e como bem destaca Franco Rella, “poesia é a autêntica fundação do Ser”<sup>46</sup> (BENJAMIN, apud RELLA, 2001, p. 183, tradução nossa). Para Merini, a retomada de sua subjetividade, que se dá por meio da poesia, é esse espaço de fundação. As quase duas décadas vividas nos hospitais psiquiátricos foram decisivas para sua poética, especialmente porque uma das técnicas de tratamento utilizadas já perto do fim do seu encarceramento foi, justamente, a de retomar a escrita como reforçadora de sua subjetividade e estabilidade. É na

---

<sup>45</sup> Parte das questões familiares abordada em seus versos, cartas e em *L'altra verità* é a relação com as filhas. Segundo o que relata a própria Merini, tal relação era complexa, pois a autora não queria ter filhos se não pudesse cuidar deles, mas os tinha inevitavelmente, e sofria por saber que não seria capaz de lhes dar uma vida digna. A oscilação entre amor profundo pelos filhos e medo da vida que seriam obrigados a ter provocava novos momentos de instabilidade para Merini. Durante as idas e vindas ao hospital psiquiátrico, Merini teve quatro filhas.

<sup>46</sup> Benjamin, neste texto, trata da questão do Ente, afirmando que tem sua fundação *na* linguagem. Neste texto, propomos uma leitura menos abrangente, sugerindo a linguagem poética como fundadora – e reforçadora – de uma subjetividade particular a um “eu”.

necessidade de transformar a vivência manicomial em experiência comunicável que a autora produz *La Terra Santa*.

Todos os aspectos mencionados até aqui serão aprofundados ao longo das próximas páginas. Este trabalho é composto por dois capítulos que irão dar conta tanto do percurso desviante de Alda Merini quanto do *corpus* selecionado, *La Terra Santa*. Como já comentado, os títulos dos capítulos são: “Da *Presenza di Orfeo à Terra Santa*” e “Do silêncio às palavras: *La Terra Santa*”. Ao final deste trabalho propomos algumas “Considerações finais e perspectivas para novas leituras” para retomar o que foi discutido nos dois capítulos precedentes, e pensar elementos que poderiam gerar novas leituras, influenciar novas pesquisas. Foi feita uma seleção de poemas da obra de 1984 que melhor se inserem na discussão aqui proposta.

A partir do que foi sendo traçado até aqui e para uma leitura crítica aprofundada, o primeiro capítulo do presente trabalho, intitulado “Da *Presenza di Orfeo à Terra Santa*”, tomará os principais eventos biográficos da autora e os relacionará a alguns dos versos que por eles foram marcados, buscando evidenciar a relação entre vida e produção literária, essencial para uma leitura da produção de Alda Merini; portanto, também para a análise aqui desenvolvida. Será feito um percurso que recupera a presença de Merini na cena cultural milanesa, o internamento como parte do que a afastou desse meio, e vai até a escrita de *La Terra Santa*, que dá início à sua segunda fase poética.

Já no segundo capítulo, intitulado “Do silêncio às palavras: *La Terra Santa*”, buscaremos evidenciar, por meio da leitura e análise dos poemas dessa obra, como se dá a necessidade comunicativa da experiência manicomial. A relação entre trauma e silêncio é evidenciada por questões apontadas por Benjamin ao tratar da incomunicabilidade dos sobreviventes da guerra. Eventos bélicos, em geral, são experiências masculinas<sup>47</sup>. Para Merini, o trauma se dá na subjetivação<sup>48</sup> sofrida no manicômio – um outro tipo de barbárie, outro tipo de experiência-limite em relação à vida. Neste capítulo, nos voltaremos para um

---

<sup>47</sup> Sobre a distinção entre a experiência masculina e feminina durante guerras, ver: Susan Sontag, *Diante da dor dos outros*, Companhia das Letras, 2003. No primeiro capítulo da obra, Sontag retoma a obra *Os três guinéus*, de Virginia Woolf, para tratar da questão da guerra, que afirma ser um “jogo de homens”.

<sup>48</sup> A respeito de subjetivação e dispositivo, falaremos mais no segundo capítulo, em que recuperaremos as colocações de Giorgio Agamben a partir das reflexões foucaultianas sobre os instrumentos de controle do Estado.

aprofundamento da leitura crítica da obra de 1984, levando em consideração os apontamentos teóricos estabelecidos ao longo deste trabalho.

O capítulo final, intitulado “Considerações finais e perspectivas para novas leituras”, buscará trazer uma reflexão que reúna as considerações feitas nos capítulos precedentes, pensando em pesquisas futuras e ressaltando como este trabalho busca configurar-se apenas como o início de profícuas leituras críticas da autora. Para maior facilidade do leitor, traduzimos todos os textos<sup>49</sup>, em verso, em prosa, ou em prosa crítica, escritos em outras línguas e sem tradução brasileira.

---

<sup>49</sup> Apesar de *La Terra Santa* ter sido traduzido para o português por Clara Rowland e publicado pela editora Cotovia em Portugal, em 2004, a autora deste trabalho não possui acesso a um exemplar, e propõe suas próprias traduções para o português brasileiro.

## 2 DA PRESENZA DI ORFEO À TERRA SANTA

*Mi hanno detto che la mia poesia non ha un centro  
che è come un'incandescenza pura  
e che alla fine non genera figura...  
Ma io sono il Nilo che a volte straripa,  
straripando può mettere paura  
ma dopo ti fa crescere la rosa  
e l'indole dell'Egitto...*

— Alda Merini

Alda Merini teve seu exórdio literário ainda muito jovem, na adolescência, durante os anos 1940, quando Silvana Rovelli<sup>50</sup> apresenta seus poemas a Angelo Romanò<sup>51</sup>, que os introduz ao poeta e crítico literário Giacinto Spagnoletti<sup>52</sup>, considerado depois o “descobridor” de Merini. É a partir desse primeiro contato que Spagnoletti a insere na coletânea *Antologia della poesia italiana 1909 – 1949*, publicada pela editora Guanda, em 1950. A partir de 1947, Merini passa a frequentar a casa de Spagnoletti, onde começa a tecer sua rede de contatos literários. Assim, já no início dos anos 1950, a autora faz parte de uma coletânea contemporânea e está inserida na cena cultural milanesa. Entre 1950 e 1961, Merini tem quatro obras publicadas, e então se dá seu internamento no manicômio e o longo silêncio literário, que é interrompido oficialmente<sup>53</sup> com a publicação de *La Terra Santa*, em 1984. Neste capítulo, tentaremos brevemente dar conta dessas três décadas.

Aos dez anos, Merini vence o Premio Giovani Poetesse Italiane, concedido pela rainha Maria José<sup>54</sup>. Algumas das composições desse período fizeram parte de sua primeira coletânea, *La Presenza di Orfeo*, de 1953. Segundo Ambrogio Borsani, que organizou sua obra completa, publicada pela Mondadori em 2018, “o percurso [da poeta] se desenvolverá

<sup>50</sup> Neste primeiro capítulo, muitos nomes serão citados para tentar situar o círculo cultural em que Merini estava imersa. Silvana Rovelli, professora de italiano de Merini, era sobrinha da escritora Ada Negri (1870 – 1945), a primeira e única mulher a ser admitida na Accademia d'Italia. Merini dedicou a Rovelli o poema “Lettere”, presente em *La presenza di Orfeo*.

<sup>51</sup> Poeta e político italiano.

<sup>52</sup> Em *La presenza di Orfeo*, Merini dedica a Spagnoletti o poema intitulado “Luca”.

<sup>53</sup> Como já comentado, Merini tem algumas publicações feitas no início dos anos 1980, mas *La Terra Santa* é sua primeira produção que conta apenas com poemas novos.

<sup>54</sup> Maria José del Belgio, última rainha consorte do reino da Itália, cujo reinado durou cerca de um mês, de maio a junho de 1946. Sugestão de Ambrogio Borsani na introdução à obra completa de Merini: ver *Rarità bibliografiche del Novecento italiano*. GAMBETTI, Lucio; VEZZOSI, Franco. Sylvestre Bonnard, Milão, 2007.

como um desenho traçado para incluir tudo aquilo que serve à poesia, para excluir todo obstáculo ao seu projeto”<sup>55</sup> (BORSANI, 2018, p. X, tradução nossa). Assim, a relação com a poesia se mostra soberana. Nos anos de internamento manicomial – com suas idas e vindas, entre 1962 e 1983 –, a distância imposta entre poeta e produção poética se revela como algo que corrobora à instabilidade mental de Merini. A poesia, por outro lado, se revela uma força, algo que vivifica sua subjetividade e seu papel na sociedade. Ela é, então, o oposto do aniquilamento do “eu” vivenciado nos hospitais psiquiátricos.

Em 1947, quando passa a frequentar a casa de Spagnoletti, Merini tece relações significativas, como apenas comentado. Dentre elas, destacamos o relacionamento com Giorgio Manganelli<sup>56</sup> e a amizade com Maria Corti<sup>57</sup>. Segundo esta última, Manganelli ajudava Merini “a colher consciência de si”<sup>58</sup> (CORTI apud BORSANI, 2018, p. XII, tradução nossa). O escritor é considerado um “grande mestre” por Merini, como ela também declara a respeito de Salvatore Quasimodo<sup>59</sup> e Eugenio Montale<sup>60</sup>. Autores de estilos muito diversos, o que pode lançar luz sobre as diferentes forças atuantes na poética meriniana, que, como já comentado anteriormente, também se aproxima da poética de Rilke, Trakl, George e Campana, ao menos em sua primeira fase poética, isto é, antes do internamento manicomial.

---

<sup>55</sup> “il percorso di Alda Merini si svilupperà come un disegno tracciato per includere tutto ciò che sirva alla poesia, per escludere ogni ostacolo al suo progetto.”

<sup>56</sup> Manganelli foi um romancista italiano. De Merini, prefaciou sua primeira obra em prosa, *L'altra verità. Diario di una diversa* (Scheiwiller, 1986; Rizzoli, 1997, 2007, 2013, 2016). A turbulenta relação dos dois é evocada em alguns poemas ao longo da obra de Merini. Na Universidade Federal de Santa Catarina, há pesquisas sobre o autor sendo desenvolvidas no Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana Traduzida (NECLIT). Ver: Andrea Santurbano, *Dio, testo e universo: brevi digressioni su Giorgio Manganelli*. In: Mosaico Italiano, Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2018b; Lucas Serafim, *A caixa de ressonância operando em Rumori o voci, de Giorgio Manganelli*. In: I Congresso Poéticas da Proximidade: Literatura, Arte, Política, 2019, Cuiabá. Anais do I Congresso Poéticas da Proximidade: Literatura, Arte, Política, 2019.

<sup>57</sup> Filóloga, semióloga, escritora e crítica de literatura, Maria Corti foi uma das grandes organizadoras da obra de Alda Merini. Destaca-se seu prefácio à obra de Merini que ela organizou, *Fiore di poesia 1951 – 1997* (Einaudi, 1998; 2014).

<sup>58</sup> “[...] l'aiutava a raggiungere coscienza di sé”

<sup>59</sup> A Quasimodo Merini dedica o longo poema intitulado “Una Maddalena”, presente na sua segunda coletânea, *Nozze romane*, de 1955, que será brevemente comentado mais adiante neste trabalho. Na obra de 1980, *Destinati a morire*, dedica ainda outros dois poemas, intitulados “Ode a Salvatore Quasimodo” e “Io mi sono una donna”. No primeiro, o poeta é evocado como “pai antigo, solar”, o que ressalta a relação da autora com o poeta, que será comentada mais adiante, quando tratarmos de “Una Maddalena”.

<sup>60</sup> Um dos maiores poetas italianos do século XX. A autora dedica a Montale o poema “Morte di Eugenio Montale”, que faz parte da segunda edição de *La Terra Santa*. Esta edição conta com introdução de Giacinto Spagnoletti e foi publicada logo em seguida da primeira edição, com novos poemas.

Nos anos 1950, a produção literária de Merini é bastante profícua. *La presenza di Orfeo*, de 1953<sup>61</sup>, segundo a própria Merini, como aponta Corti na introdução a *Fiore di poesia*, é baseada numa “adolescente [...] filosofia do amor [...]” (CORTI, 2014, p. VI, tradução nossa)<sup>62</sup>, isto é, é uma obra que colhe o “tempestuoso período mítico” da adolescência (idem)<sup>63</sup>. *Nozze romane*, de 1955, colocou Merini “fora das correntes poéticas modernas” (CORTI, 2014, p. VIII, tradução nossa)<sup>64</sup>. É também nessa obra que Corti destaca a relação de Merini com a poética de Rainer Maria Rilke e Walt Whitman. Evidenciamos, entretanto, que a autora milanesa se distancia deles em relação a uma poesia do pensamento, visto que sua poética segue mais uma linha de poesia do sentimento, isto é, Merini elabora poemas que se voltam mais para suas emoções e sensações que para o desenvolvimento de alguma filosofia ou conhecimento, sua experiência de mundo está sempre relacionada àquilo que ela sente, e este é o ponto a partir do qual escreve seus poemas.

No mesmo ano, 1955, Merini publica *Paura di Dio*, cujo título evoca a relação tempestuosa que a autora traça com a religião, e, como aponta Corti, evoca também o “medo Daquela ‘que há duas faces’, uma de luz e outra ‘fosca’, tenebrosa” (CORTI, 2014, p. VII, tradução nossa)<sup>65</sup>. Tal ambiguidade é reforçada pelo uso contínuo de oxímoros, figura de linguagem cara à autora. As metáforas bíblicas serão uma constante na obra de Merini, e atingem seu ápice em *La Terra Santa*, cujo título já evoca essa relação. Ainda, a ligação entre tema religioso e erótico ganha maior intensidade nessa obra de 1955, como veremos mais adiante, no primeiro subtópico deste capítulo, intitulado “Tendências e declarações de poética”, em que propomos a leitura de versos selecionados do longo poema dedicado a Salvatore Quasimodo, “Una Maddalena”.

*Tu sei Pietro*, de 1961, é uma sequência de poemas dedicada a um amor infeliz, não correspondido. Segundo Maria Corti, dedicada ao médico que cuidava das filhas de Merini, Pietro De Paschale. A crítica milanesa ressalta, ainda, que essa “situação dramática de paixão não correspondida” (CORTI, 2014, p. X, tradução nossa)<sup>66</sup> faz com que a poesia de Merini, que é “principalmente uma poesia de amor” (idem)<sup>67</sup>, valorize as tendências místicas, que percorrerão toda a sua poética, e lhe dê “o caráter de uma narração aparentada com o fato,

<sup>61</sup> Com uma boa recepção crítica, a obra foi publicada outra vez, anos mais tarde, em 1993, por Scheiwiller.

<sup>62</sup> “in età giovanile [...] filosofia dell’amore”

<sup>63</sup> “período mítico e burrascoso”

<sup>64</sup> “al di fuori delle correnti poetiche moderne”

<sup>65</sup> “Paura di Colui ‘che ha due volti’, uno di luce e l’altro ‘fosco’, tenebroso”

<sup>66</sup> “situazione drammatica di passione non corrisposta”

<sup>67</sup> “in fondo è principalmente poesia d’amore”

com as redes do destino de uma tragédia grega” (idem)<sup>68</sup>. Ainda, como aponta Corti, essa coletânea tem forte relação com a segunda fase poética de Merini, isto porque “o título *Tu sei Pietro* já é sinal de uma sobreposição da metáfora biblio-evangélica a um evento terreno dramático, o que se repetirá com a coletânea *La Terra Santa* (1984), sua obra-prima” (CORTI, 2014, p. X, tradução nossa)<sup>69</sup>.

Além das coletâneas comentadas, Merini aparece em *Poesia italiana del dopoguerra*<sup>70</sup> (1958), organizada por Salvatore Quasimodo, e em *Poetesse del Novecento* (1951), por sugestão de Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani<sup>71</sup>. Ainda, em 1954, Luciano Erba e Piero Chiara a incluem na antologia *Quarta Generazione. La giovane poesia (1945 – 1954)*, na qual estão inclusos também Margherita Guidacci, P. P. Pasolini, David Maria Turolfo, Andrea Zanzotto, Maria Luisa Spaziani, Paolo Volponi, Rocco Scotellaro, Nelo Risi, Elio Filippo Accrocca, Michele Pierri, entre outros. Essa coletânea apresenta uma brevíssima biografia de Merini e os poemas: “Il gobbo” [O corcunda], “Confessione” [Confissão], “Selvaggia” [Selvagem], “Santa Teresa del Bambino Gesù” [Santa Teresa do Menino Jesus], “Estasi di San Luigi Gonzaga” [Êxtase de São Luiz Gonzaga], e “Lettere” [Cartas]. Poemas que fazem parte da primeira coletânea da autora, *La presenza di Orfeo*. A respeito da inclusão de Alda Merini nessa coletânea, Marco Forti, em *Il Novecento in versi* (2004), comenta que ela está ali pelo seu estilo de escrita, marcado por uma língua “muito inclinada à grande facilidade e à ‘felicidade’ da fala” (FORTI, 2004, p. 479). Tais aspectos são encontrados também na escrita de Elio Filippo Accrocca e Margherita Guidacci. Mas essas comparações são fonte para um outro trabalho.

Assim, nesses primeiros anos, Merini parece ter à sua frente um futuro promissor no campo da poesia. Destacamos, ainda, a coletânea norte-americana intitulada *From pure silence to impure dialogue: a survey of post-war Italian poetry 1945 – 1965*, organizada por Vittoria Bradshaw e publicada em 1971 por Las Americas Publishing Co. Essa coletânea contém a tradução dos seguintes poemas: “La presenza di Orfeo” [A presença de Orfeu], “Il gobbo” [O corcunda], “Lasciando adesso che le vene crescano” [Deixando então que as veias

<sup>68</sup> “il carattere di una narrazione imparentata col fato, con le reti del destino da tragedia greca”

<sup>69</sup> “già il titolo *Tu sei Pietro* è segnale di una sovrapposizione della metafora biblio-evangelica a un evento drammatico, il che si ripeterà nella raccolta *La Terra Santa* (1984), il capolavoro della Merini”

<sup>70</sup>Essa coletânea reuniu poemas de muitos autores, dos quais destaca-se: Elio Filippo Accrocca, Vittorio Bodini, Cristina Campo, Stefano D’Arrigo, Franco Fortini, Alfredo Giuliani, Margherita Guidacci, Alda Merini, Elio Pagliarani, Pier Paolo Pasolini, Rocco Scotellaro, Paolo Volponi.

<sup>71</sup>Poeta e tradutora italiana.

creçam], “*Dies Irae*”, “La fuga” [A fuga], e “Rinnovate ho per te” [Renovadas tenho por ti]. Segundo Borsani, “é provável que [Merini] não tenha tomado conhecimento, ou que nas condições em que se encontrava, não tenha sequer registrado [essa publicação] como um fato positivo” (BORSANI, 2018, p. XXXIII). Entretanto, apesar do que o futuro parecia prometer-lhe, a relação com as editoras mudou depois do internamento, e a ausência de editores que queiram publicar seu trabalho se revela outro ponto de instabilidade mental para a autora, que passa a se sentir excluída uma segunda vez (primeiro, no manicômio; depois, da cena literária da qual fazia parte antes do internamento).

Nas produções dos anos 1950 e 1960, a autora já buscava delinear o que era a poesia para si, ou seja, dava declarações de poética, tema que iremos explorar na seção a seguir, na qual também buscaremos tornar mais evidente as nuances da primeira e da segunda fase da autora, isto é, em que sentido podemos pensar numa divisão poética para além dos anos silenciosos do internamento manicomial. As declarações de poética que veremos a seguir nos servirão para pensar uma concepção meriniana de poesia. Visto que a autora não escreveu ensaios nem textos críticos, esses poemas serão lidos como tais, afim de suprir essa ausência em sua produção.

## 2.1 TENDÊNCIAS E DECLARAÇÕES DE POÉTICA

*I dwell in Possibility  
a fairer house than Prose,  
more numerous of windows,  
superior of doors.*

*Of chambers, as the cedars -  
impregnable of eye;  
and for an everlasting roof  
the gables of the sky.*

*Of visitors - the fairest -  
for occupation - this -  
the spreading wide my narrow hands  
to gather Paradise.*

— Emily Dickinson

O título da primeira publicação de Merini, *La Presenza di Orfeo*, é interessante para se pensar a escrita de Alda Merini, que muitas vezes é definida como mística e órfica, como já destacamos anteriormente. A primeira definição oficial vem de Pasolini em seu artigo *Una linea orfica*, publicado em 1960 na revista *Paragone*<sup>72</sup>. Nos primeiros anos de produção e publicação, de 1950 a 1960, a relação com o órfico, o místico, o erótico e o cristianismo já é bastante evidente, como se pode observar em versos como os de “Una Maddalena” [Uma Madalena], dedicados a Salvatore Quasimodo e presentes em *Nozze romane*, de 1955:

[...] Uomo Perfetto [...]  
 Guarda, perché previeni il Tuo guardarmi  
 con errata coscienza di pudore?  
 Guarda, senza sapere l’astinenza,  
 queste carni purgate dal piacere,  
 questi occhi sinceri nell’orgoglio,  
 questi capelli dal profumo intenso  
 di vita e di memorie...  
 Peccato questo vivere me stessa?<sup>73</sup>  
 (MERINI, 2018, p. 38)

No trecho destacado, temos duas anáforas: *guarda* [olhe], que exige do interlocutor do poema um retorno à fisicidade, porque o Homem Perfeito a olha, mas não a vê, então o “eu” reforça certa concretude do corpo; e *queste/questi* [estas/estes] que funcionam como indicadores visuais – olhe para estas carnes, estes olhos, estes cabelos, olhe para mim! – que subvertem certa moral social imposta ao comportamento de uma mulher. Por isso, então, é evocada a figura de Madalena. Para Maria Corti, este poema é “a metáfora evangélica da relação interior de Merini com o Mestre<sup>74</sup>, o Poeta, Salvatore Quasimodo” (CORTI, 2014, p. IX, tradução nossa). Mas, ainda, são versos que sugerem uma relação entre o plano do divino e do carnal, entre religião e erotismo, evidenciados pela polêmica figura de Maria Madalena, evocada no título e sugestivamente no “eu” desses versos.

<sup>72</sup> O texto está presente na coletânea de ensaios intitulada *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, publicada pela Arnoldo Mondadori, em 1999. Essa obra reúne os textos críticos de Pasolini publicados em revistas e jornais italianos.

<sup>73</sup> “[...] Homem Perfeito [...] / Olhe, por que evitas o Teu olhar-me / com enganada consciência de pudor? / Olhe, sem saber a abstinência, / estas carnes purgadas pelo prazer, / estes olhos sinceros no orgulho, / estes cabelos de perfume intenso / de vida e de memórias... / Pecado isso de viver eu mesma? [...]”

<sup>74</sup> Salvatore Quasimodo obteve grande reconhecimento de sua interpretação da lírica grega clássica, tendo sido considerado um neo-autor do gênero. Evidencia-se que na poética de Merini elementos da lírica grega são frequentemente recuperados, como Orfeu, evocado no título de sua primeira obra. Além disso, outras figuras (gregas, bem como romanas) aparecem para criar metáforas nos versos de Merini, como Dafne, Apolo, Titã. Este, entretanto, é tema para outra(s) pesquisa(s).

O título, entretanto, sugere certa banalidade: *uma* Madalena. Não se refere apenas àquela da bíblia, mas a outra, uma entre tantas, que dividem com a primeira a manifestação de seus atributos físicos, ligados a certa carnalidade e erotismo. O uso da segunda pessoa do singular com a primeira letra em maiúsculo para se referir ao suposto interlocutor deste poema, “Teu”, nos remete à forma de tratamento usada quando refere-se a alguma das figuras da Santa Trindade. É como se Quasimodo se encontrasse nesse plano do divino, em que é o “Homem Perfeito”, e Merini no plano terreno, como uma Madalena qualquer, alguém que pode apenas beijar e lavar os pés dessa figura elevada. Ela se coloca, então, numa posição de humildade em relação àqueles que admira.

Ainda, Borsani destaca que, em *La Presenza di Orfeo*, “há versos que revelam a convivência, sem contradição, de uma relação estreita entre santidade da matéria e corporalidade do espírito”<sup>75</sup> (BORSANI, 2018, p. LV, tradução nossa), que podemos observar também nesse poema. Fica evidente, então, uma continuidade entre a obra de 1953 e a de 1955. Entretanto, não é apenas a proximidade temporal que proporciona tal seguimento. Como veremos mais aprofundadamente no segundo capítulo, com a leitura de alguns poemas, a construção desse estilo tem continuidade mesmo após o silenciamento durante os anos de vivência manicomial, visto que essa dualidade também está presente em *La Terra Santa*.

Além disso, Merini desde o início de sua produção escrita busca definir em alguns de seus poemas o que é a poesia para si, como em “Lirica”, poema de 1949 presente na primeira coletânea da autora. Vejamos um trecho deste poema:

[...] Una forza stranissima si insinua  
 nelle mie labbra docili e le incurva;  
 io ruoto, sento, sul mio desiderio  
 schiava di un magnetismo che mi ha vinta [...]  
 (MERINI, 2018, p. 17)<sup>76</sup>

A aliteração do “i” e do “s” no primeiro verso da estrofe selecionada indica quase um sussurro, a “força estranhíssima” que “se insinua” sobre o “eu” desse poema evoca uma ambientação órfica, misteriosa, em que não se elucida de onde vem tal força ou o porquê de ela vir: exprime-se apenas a sua manifestação nesse poema. A repetição de sons continua. No segundo verso, a repetição do “l” faz com que a língua se encurve, como os lábios dóceis do

<sup>75</sup> “ci sono versi che rivelano la convivenza, senza contraddizione, di uno stretto intreccio tra santità della materia e corporalità dello spirito.”

<sup>76</sup> “[...] Uma força estranhíssima se insinua / nos meus lábios dóceis e os encurva. / Eu giro, sinto, no meu desejo escrava de um magnetismo que me venceu. / [...]”

“eu”, que não impõe resistência a tal força. Isto é, o leitor é convidado a se render junto com esse “eu” quando da leitura do poema. Em seguida, retorna o sussurro do “s”, agora acompanhado do som mais aberto “o”: o ciclo ganha corpo, a força mística vence e se expande. No último verso da estrofe escolhida, a vitória da força se dá pela repetição de sons mais duros, entoados com mais esforço, como da letra “t” e do som /k/. São versos em que a autora parece definir que a poesia é algo que está além dela, uma vocação quase imposta, necessária, e não apenas uma escolha consciente: a poesia é algo inerente ao seu ser.

Algumas décadas mais tarde, depois do internamento, a declaração de poética adquire novas nuances, agora marcadas pela experiência no manicômio. A obra *Destinati a morire* (1980) é uma publicação com poemas novos e velhos, não especificados, e, justamente por isso, evidenciam uma tentativa de continuidade na produção poética interrompida de Alda Merini. Em “I poeti lavorano di notte” [Os poetas trabalham à noite], presente nessa coletânea, a autora delinea um isolamento mais voluntário do poeta, em que quem escreve não mais é subitamente tomado pela força misteriosa da poesia, mas sai em sua busca, vai ao seu encontro:

I poeti lavorano di notte  
 quando il tempo non urge su di loro,  
 quando tace il rumore della folla  
 e termina il linciaggio delle ore.  
 I poeti lavorano nel buio  
 come falchi notturni od usignoli  
 dal dolcissimo canto  
 e temono di offendere Iddio.  
 Ma i poeti, nel loro silenzio  
 fanno ben più rumore  
 di una dorata cupola di stelle.<sup>77</sup>  
 (MERINI, 2018, p. 140)

Quando Merini afirma que os poetas trabalham à noite, ela evoca a aura misteriosa e solitária desse período: os poetas trabalham na ambientação do que não se vê claramente, do que se pode confundir nas sombras e no quase silêncio, quando o tempo não pode lhes cobrar nada e o barulho da vida se cala. Não só à noite, mas no escuro trabalham os poetas. Suas figuras, aqui, são metamorfoseadas em aves de rapina e rouxinóis (figura da tradição lírica) –

---

<sup>77</sup> “Os poetas trabalham à noite / quando o tempo não urge sobre eles, / quando cala o rumor da multidão / e termina o linchamento das horas. / Os poetas trabalham no escuro / como falcões noturnos ou rouxinóis / de tão doce canto / e temem ofender a Deus. / Mas os poetas, em seu silêncio / fazem bem mais rumor / que uma dourada cúpola de estrelas.”

uma dualidade: o próprio poeta se revela uma figura oximorônica, ele também pertencente à noite e à escuridão, ao mistério órfico. Se em “Lirica” o “eu” cede às insinuações de uma força estranhíssima e misteriosa, em “I poeti lavorano di notte”, não é preciso ceder, pois doa-se voluntariamente, quase numa necessidade, uma procura.

De um poema para outro, podemos observar núcleos temáticos que continuaram a se desenvolver na escrita de Merini, como a criação de “um enredo transcendente e imanente” (BORSANI, 2018, p. XIII, tradução nossa) que caracterizará tanto a poesia de fluxo mítico-religioso dos anos iniciais quanto as experimentações que marcaram os anos finais de sua poética<sup>78</sup>. A relação com a musicalidade da língua e a preferência por certas figuras de linguagem (a metáfora, o oxímoro, a aliteração) é um desses núcleos. Entretanto, o escopo comunicativo e memorial (ainda que metafórico) de *La Terra Santa* se torna, a partir dos anos 1990, uma tendência cada vez mais ligada ao caráter comunicativo da língua, fazendo com que a poeta abra mão das figuras de linguagem em favor desse elemento. De toda forma, a relação com a poesia é sempre muito íntima, intrínseca às experiências de vida da autora.

Na coletânea organizada por Giacinto Spagnoletti, *Antologia della poesia italiana 190 – 1949*, a autora comenta tal relação de inerência, que muitas vezes atinge tons confessionais (como veremos na próxima seção deste trabalho):

Mais tarde, durante a guerra, quando por razões diversas não pude me inscrever no ensino médio e ainda fui forçada a suspender qualquer tipo de estudo, além de sofrer terrivelmente por isso, tive de repente as primeiras manifestações da falha nervosa que iria fluir quase que por sede de equilíbrio em forma de uma poesia muito pessoal...<sup>79</sup> (BORSANI, 2018, p. XVII)

Nesse trecho, fica evidente como, desde o início, a relação entre desequilíbrio psicológico e força poética se dá de forma muito íntima. A poesia se mostra como uma necessidade para Merini: era no seu desenvolvimento como poeta e intelectual que via seu futuro, tudo o que veio depois e a tirou desse caminho foi encarado como uma tragédia que incitou sua instabilidade psicológica. Os primeiros sinais de interrupção desse desenvolvimento se dão na impossibilidade de seguir seus estudos e, portanto, de reforçar sua relação intelectual com o mundo. Como afirma Borsani:

<sup>78</sup> Como destaca Maria Corti no prefácio de *Fiore di poesia*, Merini experimenta cada vez mais com a oralidade, levando ao extremo o movimento que valorizava a fala em relação à escrita. Os poemas eram não recitados, mas criados oralmente e transcritos por outros que a ouviam. A relação com a imanência, então, se aprofunda.

<sup>79</sup> “Più tardi, durante la guerra, quando per ragioni diverse non ho potuto iscrivermi alle scuole medie e anzi mi è stato giocoforza sospendere qualsiasi genere di studio, oltre a soffrirne terribilmente, ho avuto improvvisamente le prime manifestazioni di quello scompenso nervoso che doveva sfociare quasi per sete di equilibrio in forme di poesia personalissime...”

a interrupção dos estudos constituirá um nó central na sua psicologia atormentada. Uma falta, uma espécie de buraco negro capaz de engolir as satisfações e a estima que de toda forma acabará colhendo. Um obscuro senso de incompletude a fará sofrer a vida toda e terá uma parte importante nos sofrimentos tortuosos e muito dolorosos da mente. (BORSANI, 2018, p. XVI – XVII, tradução nossa)

É por isso que, depois do internamento manicomial, a recusa dos editores em publicar seu trabalho reforça seu desequilíbrio mental, como apontado anteriormente. No final dos anos 1960, quando se inicia o período de silêncio literário da poeta em razão de seu percurso de internamentos manicomiais, a impossibilidade de seguir o trajeto de uma vida de intelectual faz com que seus distúrbios mentais se agravem. Para compreender o efeito do silêncio e da solidão impostos pelo manicômio, bem como da exclusão – social e literária – imposta depois do internamento, faz-se necessário que alguns nós de sua biografia e produção literária, nesse caso em específico, sejam mais explorados.

## **2.2 RELAÇÕES FAMILIARES E PERTURBAÇÕES: A BIOGRAFIA QUE PERPASSA PELA ESCRITA**

As relações familiares e matrimoniais da poeta também influenciaram seu internamento e sua poética. Nos anos 1950, Merini se casa com Ettore Carniti<sup>80</sup> e tem duas filhas: Manuela e Flavia. Durante o primeiro longo internamento, que vai de 1965 até 1972, tem mais duas filhas<sup>81</sup>: Barbara e Simona. A Ettore dedica a obra de 1955, *Paura di Dio*. Mas é na coletânea de 1980, *Destinati a morire*, que as figuras familiares aparecem com mais frequência, talvez justamente como resultado da solidão vivida no manicômio. O poema de abertura é intitulado como uma dedicatória “A Barbara” [Para Barbara]. Neste poema, sua terceira filha é descrita como “una placida figlia / con gli occhi azzurri ed i capelli d’oro / [...]

---

<sup>80</sup> Ettore Carniti não fazia parte da cena cultural milanesa. Trabalhava como padeiro. Segundo Maria Corti, Merini dedica para Ettore alguns poemas, como *Dies Irae*, presente na coletânea *Paura di Dio*, de 1955, mas escrito no ano do seu casamento, 1953. Evocamos, aqui, o último verso desse poema: “*quante volte, amor mio, tu mi disdegni*” [quantas vezes, meu amor, me desdenhas]. Entretanto, esse tom muda um pouco após a morte de Ettore. Em *Destinati a morire*, Merini escreve *Ad Ettore, Ieri sera era amore* em que se lê versos como: “*io e te innamorati / stupendamente accanto/ ti ho gemmato e l’ho detto / ma questa mia emozione / si è spenta nelle parole*” [eu e você apaixonados / estupendamente lado a lado / te enchi de jóias e o disse / mas esta minha emoção / se apagou nas palavras].

<sup>81</sup> Merini frequentemente comenta, em *L'altra verità*, a respeito de um aborto sofrido, mas não especifica quando ou como.

unica stella dentro la tempesta”<sup>82</sup> (MERINI, 2018, p. 131). A ela será dedicado também o poema intitulado “Enfasi” [Ênfase], presente na mesma coletânea.

Para Ettore, Merini dedica os versos de “Addio, addio amore mio” [Adeus, adeus, amor meu] que evocam a solidão acentuada pelos dias no manicômio, em que o abandono da família e dos amigos pioravam as condições psicológicas da autora. Destacamos, desse poema, os seguintes versos: “O ti prego rimani e con che lacci / dovrei chiuderti il passo / con che mani terribili e violente / dovrei impedirti di andare lontano”<sup>83</sup> (MERINI, 2018, p. 133). A solidão também é tema recorrente em *L'altra verità*, como se observa no trecho: “a volte la solitudine è una cosa atroce, il silenzio è una cosa insopportabile. In manicomio ci avevamo abituati al silenzio”<sup>84</sup> (MERINI, 2016, p. 96). Nestes trecho, fica evidente a dor da solidão e da exclusão imposta pelo hospital psiquiátrico e pelo afastamento da vida em sociedade, bem como pela relação que seus familiares passaram a traçar com ela nesse período. O silêncio, nesse trecho, diz respeito tanto à própria voz, quanto a voz de outrém, o silêncio da ausência de um diálogo.

O poema que se segue a “Addio, addio amore mio” é dedicado à filha Manuela – com quem, aparentemente, tece a relação mais turbulenta<sup>85</sup> –, intitulado, como o poema de abertura da coletânea, a partir de uma dedicatória: “A Manuela” [Para Manuela]. Nele, lemos: “[...] O lo so, Manuela, / che tutto può questa tua madre antica / ma quel serpe venuto dal di fuori / deve morire dolce figlia mia / per lui il mio fiato diverrà veleno”<sup>86</sup> (MERINI, 2018, p. 134). Esses versos buscam uma maneira de reatar a relação com a filha, que estava aos cuidados de outra família desde seu nascimento. Para essa filha, Merini dedica ainda “Perché t’amo” [Porque te amo], e “Tu te ne sei andata” [Você foi embora], e ainda a obra “Le satire della Ripa”, de 1983, dedicada também à cara amiga Maria Corti. Os poemas desta obra de 1983 não possuem títulos, são apenas enumerados, sugerindo uma ordem cronológica entre um

<sup>82</sup> “uma plácida filha / com os olhos azuis e os cabelos de ouro / [...] única estrela na tempestade”

<sup>83</sup> “Ó, te imploro que fiques e com que laços / te deverei prender o passo / com que mãos terríveis e violentas / deverei impedir-te de te afastares”

<sup>84</sup> “às vezes a solidão é uma coisa atroz, o silêncio é uma coisa insuportável. No manicômio nos habituaram ao silêncio.”

<sup>85</sup> Manuela foi concebida durante o internamento manicomial no hospital Paolo Pini. Durante a gravidez, segundo Merini, não houveram complicações psicológicas e não foi necessário nenhum tratamento. Entretanto, logo após o nascimento, Merini afirma: “*ma quando generai la mia piccola precipitai nuovamente nel caos e doveti essere ancora ricoverata e la bambina affidata ad altri*” [mas quando gerei a minha pequena, precipitei novamente no caos e tive que ser tratada outra vez, e a menina confiada a outros] (MERINI, 2016, p. 41). A difícil relação com Manuela pode ter sua origem nesse distanciamento, nunca reaproximado, segundo os relatos de Merini.

<sup>86</sup> “Ó, eu sei, Manuela, / que tudo pode esta tua mãe antiga, / mas aquela serpente vinda de fora / deve morrer, doce filha minha, / por ele meu hálito se tornará veneno”

poema e outro. O tom da obra é o da contação de histórias, ou anedotas. Configura-se, então, como uma maneira de comunicar a essas pessoas queridas alguns acontecimentos pouco importantes de sua vida, numa tentativa de reaproximação. Merini parece ensaiar tentativas de escrita e de comunicação com o mundo do qual ficou isolada.

Ainda, em “A mia figlia”<sup>87</sup>, Merini escreve, em tom epistolar: “Cara, ti vorrei scrivere il mio amore, / cara, ti vorrei dire che sei come / un purissimo vaso [...]”<sup>88</sup>(MERINI, 2018, p. 151). A anáfora destes versos evidencia o tom de tentativa de comunicação, como se a autora comesse a mesma carta mais de uma vez, melhor selecionando e organizando as palavras. A maioria desses poemas traz mais uma característica da escrita de Merini: o inalcançável. Nesses versos a ficcionalização da realidade vai tomando cada vez mais forma. A relação real com a família é complexa demais para ser encarada cruamente; portanto, Merini escreve. Escreve para lidar com a realidade e, a partir disso, tentar mudá-la, tentar alcançar o que ainda parece inalcançável.

Em *L'altra verità*, Merini oscila entre acusar o marido de mandá-la para o internamento, e afirmar que ele não tinha ciência de que chamar os médicos para tratarem sua esposa resultaria no período doloroso que se seguiu. De toda forma, a sensação de abandono só fez aprofundar o sentimento de solidão, o que acabava por piorar seu desequilíbrio psicológico. A poeta ficou internada de 1965 a 1972 no hospital psiquiátrico – então chamado *manicômio* – Paolo Pini, em Milão. As gravidezes nesse período lhe provocaram novos períodos de instabilidade, como a própria autora afirma:

Não sei dizer outra coisa: se falo do meu filho quase tenho horror disso, mas por quê? Estou certa de que no momento de seu nascimento não vou nem mesmo querer vê-lo. Será um menino, mas quando for abrir as minhas vísceras com violência e quiser a todo custo ver esta hórrida luz, sentirei uma grande piedade e com certeza enlouquecerei completamente porque penso, e Deus me perdoe, que deverei recomeçar uma luta dura contra a miséria, com a incompreensão de todos, que eu mesma, que me sinto, no fundo, tão mágica e pura, terei horror de tê-lo nos braços e ainda assim o quanto chorei por este pequeno ser.<sup>89</sup> (BORSANI,2018, p. XXX).

---

<sup>87</sup> Vale evidenciar, neste ponto, que Merini já havia quatro filhas – Manuela, Flavia, Barbara, Simone – quando publicou esses versos.

<sup>88</sup> “Cara, gostaria de escrever-te meu amor, / cara, gostaria de dizer-te que és como / um puríssimo vaso [...]”

<sup>89</sup> “Non so dire altro; se parlo di mio figlio ne ho quasi orrore ma perché? Sono sicura che al momento della nascita non vorrò neanche vederlo; sarà un maschio ma quando mi aprirà le viscere con violenza e vorrà a tutti i costi vedere quest’orrida luce io proverò una grande pietà e certo impazzirò del tutto perché penso, e Dio mi perdoni, che dovrò ricominciare una dura lotta con la miseria, con l’incomprensione di tutti, che io stessa, che

Toda nova gravidez significava, então, novos períodos de insegurança. As relações familiares marcavam uma ruptura com a vida intelectual que ela pretendia ter levado. Segundo declara Enzo Gabrici, médico que a tratou no hospital Paolo Pini, uma provável causa de sua instabilidade era reforçada por essa ruptura:

Penso que as alterações da sua vida consciente nascessem do conflito entre a sua natureza instintivo-passional que encontrava expressão natural na linguagem da poesia, e a constrição da vida familiar normal que ela havia aceitado, com as responsabilidades ligadas ao crescimento e à educação das filhas, que tanto amava, e as prováveis incompreensões com o marido (de que, de toda forma, nunca me falou)<sup>90</sup> (BORSANI, 2018, p. XXIX, tradução nossa)

Então, o ambiente familiar, aliado ao afastamento da cena cultural-literária milanesa, pode ter corroborado para a instabilidade psicológica da autora durante o confinamento. Ela mesma, numa carta endereçada a Maria Corti, afirma que a insatisfação com a própria vida, a dissonância entre o que esperava e o que de fato lhe ocorreu, deu-lhe razão para o desequilíbrio. A realidade do pós-manicômio é lida em chave de não aceitação, de tragédia, como podemos observar no poema intitulado “Anche l’oggi sarà dentro la storia” [Hoje também fará parte da história], presente em *Destinati a morire*, em que a autora parece tentar “exorcizar” tal situação presente:

Anche oggi sarà dentro la storia  
della mia vita ma non era l’oggi  
che io volevo quand’ero bambina  
oggi è un oggi diverso, senza grida  
afono e grigio come una fontana  
oggi è l’oggi di ieri manifesto  
solo nel mio respiro prigioniero:  
o larghe nubi come fonderei volentieri il mio passo  
dentro quel cielo che racchiude tutta  
tutta l’avversità del mio destino.  
(MERINI, 2018, p. 132)<sup>91</sup>

Nesses versos, o “eu” reflete insatisfeito sobre o tempo presente que não condiz com aquilo que havia desejado para si mesmo. A repetição da palavra “hoje” reforça uma

---

mi sento in fondo così magica e pura, avrò orrore di tenerlo tra le braccia e pure quanto ho pianto su questo piccolo essere.”

<sup>90</sup> “Penso che le alterazioni della sua vita cosciente nascessero dal conflitto tra la sua natura istintivo-passionale, che trovava espressione naturale nel linguaggio della poesia, e la costrizione della normale vita familiare che aveva accettato, con le responsabilità legate alla crescita e all’educazione delle figlie, che tanto amava, e le probabili incompreensioni col marito (di cui tuttavia mai mi parlò).”

<sup>91</sup> “Hoje também fará parte da história / da minha vida, mas não era o hoje / que eu queria quando era criança / hoje é um hoje diverso, sem gritos / afônico e cinza como uma fonte / hoje é o hoje de ontem manifestado / apenas na minha respiração prisioneiro: / ó, grandes nuvens, como fundarei / voluntariamente o meu passado / dentro daquele céu que fecha toda / toda a adversidade do meu destino”.

necessidade de obrigar-se a lidar com a situação presente, é um auto-convencimento de que essa é, de fato, a realidade circundante. Por mais que o “eu” não queira, faz parte da sua história. É um hoje morto como uma fonte cinza, sem água, sem vida, sem voz. A repetição de *oggi* [hoje] é reforçada pela repetição das letras que a compõem, e ressoam enfaticamente em termos como: *grigio* [cinza] e *prigioniero* [prisioneiro]. Ainda assim, ecoam, mais suavemente, em quase todas as palavras usadas no poema, que repetem continuamente o som do “o” e do “i”. Distanciam-se destes, como que em oposição, as palavras: *vita* [vida], *storia* [história] e *bambina* [menina/criança]. Rompida a inocência dos sonhos e dos planos de vida, resta o agora, com o qual deve-se lidar ao enfrentar o passado.

*Destinati a morire*, obra que inclui os poemas discutidos nesta seção, encerra-se com versos dedicados a Manganelli e também apresenta um poema dedicado a Spagnoletti. Assim, é uma obra composta por versos que se configuram como uma tentativa de se reconectar com um passado distante, cuja lembrança foi necessária para a recuperação no manicômio. Como ressaltam Borsani e Corti, a escrita foi uma das formas de tratamento no hospital psiquiátrico para tentar restaurar a subjetividade e a estabilidade da psique de Merini. Possivelmente, então, muitos dos poemas de *Destinati a morire* sejam fruto desse tratamento e exercem uma função terapêutica. mas não só, visto que há um trabalho de escrita que não se limita a tal função.

Por outro lado, *Le rime pietrose*<sup>92</sup>, uma edição privada de 1983, parece tentar resgatar a relação com a própria poesia, e não com sua possível função terapêutica. A experimentação estilística dessas duas obras, em que versos livres e mais comunicativos agem tanto com função terapêutica como atuam no desenvolvimento da escrita pós-manicomial de Merini, tais testes, segundo Maria Corti, culminarão numa combinação com a “veia poética” de Merini em *La Terra Santa*. Destacamos, entretanto, que há fortes elementos poéticos na produção desse período, como buscamos evidenciar nesta seção, que parecem ser desvalorizados pela crítica italiana. Corti comenta que

[*La Terra Santa*] colhe a aparição dos fantasmas poéticos do real, o clima incoerente e vertiginoso de um manicômio e de uma própria loucura fortaleceu a voz poética e assim a memória de Alda Merini dá uma

---

<sup>92</sup> Muitos dos poemas dessa obra são dedicados ao então futuro marido de Merini, o poeta e médico Michele Pierri, como: *Ora m'aspetta* [Agora me espere], *Ho timor di tua morte* [Temo tua morte].

compressa criativa a pessoas e coisas, ao teatro de seu próprio recital trágico (CORTI, 2014, p. XI, tradução nossa)<sup>93</sup>

A obra de 1984 é, então, uma reconstrução da própria história, como viemos demonstrando até aqui. Como tal, é um trabalho que exige da autora uma nova maneira de lidar com o passado e com o presente, com os vestígios do manicômio e de sua primeira fase poética. Isto é, Merini deve colher a vivência do manicômio e transformá-la em experiência comunicável, é esse processo que dá fruto aos poemas de *La Terra Santa*. A obra de 1986, *Delirio amoroso*, é ainda outra maneira de comunicar a experiência manicomial. Entretanto, essa obra em prosa colhe outros acontecimentos da vida da autora, como a relação com o poeta tarantino Michele Pierri. Destacamos, dessa produção, o seguinte trecho:

Due poeti non si temono mai, perché sanno che sotto la loro forza c'è una vulnerabilità così silenziosa da far pensare ai sottofondi marini. [...] Lui era anche molto discreto. Quando soffriva non lo dava a vedere: aveva un senso del pudore medico quasi eccessivo. Io gli rimproveravo proprio questo: di volersi gestire a tutti i costi senza il mio aiuto. Si sentiva inferiore a me dal punto di vista vitale, ciò lo rendeva triste. Mi accompagnava per ogni dove per provare a se stesso che era ancora giovane. Questa sua fatica mi rendeva felice perché sapevo che così avrebbe composto le migliori poesie: non esiste poesia senza un enorme sforzo fisico. Pututtavia questo sforzo poteva minare la sua salute, come avevo fatto io con la mia. La poesia non è solo una missione: è anche e soprattutto un lavoro manuale. È solo attingendo alle forze dirette della natura che si arriva alla contemplazione. (MERINI, 2018, p. 804 – 805)<sup>94</sup>

Neste parágrafo, a autora fala tanto da sua relação com o poeta de Taranto, como da sua percepção de poesia. Um novo relacionamento numa nova cidade faz Alda Merini ter novos pontos de vista sobre a vida e sua relação com a escrita poética. Ao longo do texto, ela aborda ainda as memórias do manicômio, bem como as da sua primeira obra em prosa, admitindo que de uma escrita para outra (isto é, da escrita da primeira obra em prosa para a segunda) muito havia mudado. Na primeira parte de *Delirio amoroso*, Merini comenta algumas de suas obras, evidenciando sempre como a questão da “loucura” fez parte delas: “La Presenza di Orfeo è il lamento dell’anima che si trova nell’inferno idrico del corpo. Che non

<sup>93</sup> “[...] a cogliere l’apparizione dei fantasmi poetici del reale, il clima incoerente e vertiginoso di un manicomio e di una propria follia ha irrobustito la voce poetica e così la memoria di Alda Merini viene a dare una vestizione creativa a uomini e cose, al teatro della propria recita tragica.”

<sup>94</sup> “Dois poetas nunca se temem, pois sabem que sob sua força há uma vulnerabilidade tão silenciosa que faz pensar sobre o fundo do mar. [...] Ele [Michele Pierri] era muito discreto. Quando sofria, não deixava transparecer: tinha um senso de pudor médico quase excessivo. Eu o reprovava por isso de querer gerir a todo custo sem a minha ajuda. Sentia-se inferior a mim do ponto de vista vital, e isso o entristecia. Me acompanhava por toda parte para provar para si mesmo que ainda era jovem. Esta sua fadiga me deixava feliz porque assim sabia que teria composto as melhores poesias: não existe poesia sem um enorme esforço físico. Entretanto, este esforço podia minar a sua saúde, como eu havia feito com a minha. A poesia não é só uma missão: é também e sobretudo um trabalho manual. Somente em contato com as forças naturais é que se chega à contemplação.”

riesce ad uscire dalle tenebre”<sup>95</sup> (MERINI, 2018, p. 795); “il *Diario*, scritto vent’anni dopo, non è verosimile in quanto gli orrori sono stati dimenticati e rimossi. Tutti noi, quando viviamo un momento terribile della nostra esistenza e poi lo superiamo, tendiamo a dimenticare il male patito e ricevuto”<sup>96</sup> (MERINI, 2018, p. 805).

Ettore, seu primeiro marido, falece em 1981, período em que “Alda Merini vive a sua solidão de artista e de mulher” (CORTI, 2014, p. XII, tradução nossa)<sup>97</sup>. Ao que se seguem “dois anos de incertezas, angústias, esperanças ousadas, epifanias” (idem)<sup>98</sup>, período também em que Merini passa a se relacionar com Pierri, primeiro por telefone e então se casam, e em que escreve *Delirio amoroso*, publicada um ano após o casamento dos dois. Trinta anos mais velho que Merini, Pierri passa a ter crises de saúde, o que provoca na poeta milanese novas crises de instabilidade mental. Em 1986, ela é internada novamente, desta vez no hospital psiquiátrico de Taranto. Segundo Borsani, “um manicômio do Sul naqueles anos devia ser uma experiência ainda mais devastadora que as precedentes”<sup>99</sup> (BORSANI, 2018, p. XLII, tradução nossa). Ela volta a Milão em 1988, quando do falecimento de Pierri, e também volta a escrever e publicar, e passa a ganhar mais reconhecimento e visibilidade.

Em 1993, recebe um dos mais importantes prêmios italianos de literatura, o Librex-Guggenheim “Eugenio Montale”, por *La Terra Santa*. Em 1996, o Viareggio, por *Ballate non pagate*; 1997, o Procida – Elsa Morante, por *L'altra verità*; 1999, o Premio della Presidenza del Consiglio dei Ministri – Settore Poesia; e, em 2002, foi-lhe atribuído o Ambrogino d’Oro da cidade de Milão.

Apesar da visibilidade e dos diversos prêmios, como bem evidenciam os críticos (Borsani, Corti, Linguaglossa, Cortellessa), esse sucesso trouxe consigo a necessidade de uma curadoria mais rigorosa de seu trabalho, especialmente por ser visto, nas últimas duas décadas de sua vida, como um “dilúvio de composições” (LINGUAGLOSSA, 2011, p. 330, tradução

---

<sup>95</sup>“La Presenza di Orfeo é o lamento da alma que se encontra no inferno hídrico do corpo. Que não consegue sair das sombras.”

<sup>96</sup>“il *Diario*, o *Diario*, escrito vinte anos depois, não é verossímil porque os horrores foram esquecidos e removidos. Todos nós, quando vivemos um momento terrível da nossa existência e depois o superamos, tendemos a esquecer o mal sofrido e recebido”

<sup>97</sup>“Alda Merini vive la sua solitudine di artista e di donna.”

<sup>98</sup>“due anni di incertezze, angosce, proterve speranze, epifanie”

<sup>99</sup>“Un manicomio del Sud in quegli anni doveva essere un’esperienza ancora più devastante delle precedenti.”

nossa). Ainda, como destaca Maria Corti, “note-se que por anos Alda Merini havia se habituado, por conselhos médicos, a escrever de improviso, frequentemente com o escopo liberatório. Assim, nasceram, junto dos textos poéticos de grande valor, outros de caráter [apenas] comunicativo” (CORTI, 2014, p. XII). Destacamos, entretanto, que os caracteres comunicativo e poético não são, necessariamente, excludentes. Pelo contrário, o século XX italiano é marcado pela relação entre “impoético” e “poético”, como bem aponta Enrico Testa em *Cinzas do século XX: três lições da poesia italiana* (7Letras, 2016). Nesta obra, Testa ressalta as mudanças que a poesia italiana apresentou a partir dos anos 1960, em que elementos do cotidiano perpassam a poesia. Apesar de a curadoria de Testa se voltar para poetas muito distantes de Merini, destacamos que, mesmo em tendências diversas, a poesia italiana do século passado apresentou essas mudanças de tema e de uso de língua. A questão da comunicação nos versos de Alda Merini será mais bem trabalhada nos próximos capítulos.

### 3 DO SILÊNCIO ÀS PALAVRAS: LA TERRA SANTA

*Io sono certa che nulla più soffocherà la mia rima,  
il silenzio l'ho tenuto chiuso per anni nella gola  
come una trappola da sacrificio,  
è quindi venuto il momento di cantare  
una esequie al passato.*

— Alda Merini

*A poesia não me pede propriamente uma  
especialização pois sua arte é uma arte do  
ser. [...] Pois a poesia é minha explicação  
com o universo, a minha convivência com  
as coisas, a minha participação no real, o  
meu encontro com as vozes e as imagens.  
[...] É esta relação com o universo que  
define o poema como poema, como obra de  
criação poética.*

— Sophia de Mello Breyner Andresen

Walter Benjamin aponta, em *Experiência e pobreza*, que experiência é algo que se comunica: “tais experiências nos foram transmitidas<sup>100</sup> [...]. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada [...]” (BENJAMIN, 1987, p. 114). Ainda, Benjamin afirma, em *O narrador*, que “uma experiência quase cotidiana nos impõe a exigência [de uma] distância e [de um] ângulo de observação”<sup>101</sup> (BENJAMIN, 1987, p. 197). Ao recuperar as considerações de Sigmund Freud sobre a diferença entre experiência (*erfahrung*) e vivência (*erlebnis*), o filósofo alemão destaca que a primeira está relacionada à memória que se cria a partir de uma vivência, e esta é estabelecida como aquilo que está ligado à consciência e à reação a estímulos. Portanto, Alda Merini teve a vivência do

<sup>100</sup> Destacamos, a fim de elucidação, que para Walter Benjamin a experiência é algo que se comunica e se transmite através de gerações, isto porque, nestes textos, ele trata da capacidade de contar histórias, algo que remonta a uma tradição oral. Aqui, pensamos esse conceito apenas como a possibilidade de comunicar e transmitir a experiência, deixando de lado a herança da oralidade.

<sup>101</sup> Neste texto, Benjamin trata da figura do narrador a partir das obras de Nikolai Leskov. Aqui, fazemos uso dessa perspectiva para pensar o “eu” na poética de Alda Merini.

manicômio, mas só quando a transforma em experiência é que é capaz de se relacionar com ela e, assim, comunicá-la de maneira mais “orgânica”.

Numa carta endereçada a Maria Corti, Merini comenta que “às vezes marginaliza-se para fazer poesia”<sup>102</sup> (BORSANI, 2018, p. XLII, tradução nossa), isto é, que é preciso criar uma distância da vivência no manicômio para transformá-la em experiência, e somente então é possível expô-la por meio de versos. Assim, *La Terra Santa* surge como a exigência desse distanciamento para, por fim, tornar de algum modo comunicável o indizível presente nos horrores da vivência no manicômio. O processo de transformar a vivência em experiência é a passagem do período de silenciamento dos anos no manicômio em algo comunicável, em memória e apropriação da história que se quer contar.

Franco Rella, em *Il silenzio e le parole: il pensiero nel tempo della crisi* (2001), retomando as considerações benjaminianas sobre história, propõe que, depois de um período de crise, de caos, a história deve ser repensada e reconstruída a partir de um saber novo, e objetivando novos saberes. Partindo do macro – de história social – para o micro – de história individual – propomos neste capítulo pensar *La Terra Santa* como reconstrução histórica pessoal de Alda Merini a partir do distanciamento da vivência manicomial. A poeta (re)vive e (re)escreve a experiência desse período: ficcionaliza-a a fim de compreendê-la e transformá-la, enfim, em algo seu. A vivência do internamento é algo que a marca tão profundamente, que Merini sente necessidade de “expurgar-se” dela, colocando-a para fora, no campo da comunicação, a fim de falar sobre ela. Esse “falar sobre”, entretanto, dá-se em versos, especialmente em *La Terra Santa*. É na relação com a palavra que Merini é capaz de recuperar sua vida, seu “eu”, e reconstruir sua história, em versos. A obra de 1984 marca o ápice desse ato de reapropriação da própria subjetividade: nesta obra, a tragédia do manicômio é colocada no plano da poesia, da palavra escrita e cantada, e ali a singularidade é retomada ao longo dos versos, em que ecoa o lirismo órfico de outrora, mas agora com a exigência comunicativa da experiência vertiginosa do manicômio. É com *La Terra Santa* que o silêncio imposto pelos anos de internamento é rompido. O manicômio é um espaço em que o “eu” passa por um processo de aniquilação, um lugar em que os dispositivos atuam intensamente.

---

<sup>102</sup>“a volte ci si emargina per fare poesia”

Segundo Giorgio Agamben, recuperando as reflexões foucaultianas, um dispositivo é tudo “aquilo em que e por meio do qual se realiza uma pura atividade de governo sem nenhum fundamento no ser” (AGAMBEN, 2009, p. 38), isto é, um dispositivo é tudo aquilo que priva o ser humano de sua liberdade de ser, buscando suprimir suas particularidades. Agamben determina, ainda, que dispositivo é literalmente “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os *discursos* dos seres vivos” (AGAMBEN, 2009, p. 40, grifo do autor). Assim, o manicômio é um espaço em que diferentes dispositivos agem em busca de eliminar a liberdade dos seres vivos que não se encaixam no padrão que a sociedade exige. Profanar o dispositivo é tirá-lo de seu posto “sagrado” e agir na direção contrária, de retomar as próprias particularidades. É o que Merini busca fazer em *La Terra Santa*.

A obra de 1984 conta com 40 poemas, dos quais 30 haviam sido publicados anteriormente na revista *Il cavallo di Troia*, na edição inverno 1982 – primavera 1983<sup>103</sup>. A maioria dos poemas não tem título e é apenas enumerado. Os que possuem título são: 7 – “Vicino al Giordano” [Próximo ao Jordão], 13 – “Il nostro trionfo” [O nosso triunfo], 18 – “Tangenziale dell’Ovest” [Tangencial do Oeste], 20 – “Canzone *in memoriam*” [Canção *in memoriam*], 23 – “Le parole di Aronne” [As palavras de Aarão], 26 – “La Terra Santa” [A Terra Santa], 28 – “Rivolta” [Revolta], 29 – “Toeletta” [Toaleta]. De maneira geral, esses poemas com título tratam da experiência no manicômio em tom testemunhal, como é o caso dos poemas de número 18, cujo título faz referência ao manicômio de Milão, e de número 29, em que Merini expõe o desumano ritual de limpeza matinal: “la triste toeletta del mattino, / corpi delusi, carni deludenti, / attorno al lavabo / il nero puzzo delle cose infami. [...]”<sup>104</sup> (MERINI, 2018, p. 234); ou por meio de metáforas bíblicas, como em 7, que discutiremos mais aprofundadamente mais adiante neste capítulo, e ainda o poema 23, em que lemos “a noi nessuno parlava”<sup>105</sup> (MERINI, 2018, p. 227), verso que evoca o silêncio do hospital psiquiátrico, e o poema 26, no qual nos aprofundaremos mais adiante neste trabalho.

<sup>103</sup> As estações dizem respeito ao hemisfério norte, onde está localizada a península itálica.

<sup>104</sup> “A triste toaleta da manhã, / corpos desiludidos, carnes decepcionantes, / em torno do lavabo / o fedor escuro das coisas infâmes. [...]”

<sup>105</sup> “conosco ninguém falava”

A segunda edição desta obra, publicada no mesmo ano e sob o título *La Terra Santa e altre poesie* (Manduria, 1984), conta com introdução de Giacinto Spagnoletti e também outro testemunho, em prosa, de Alda Merini sobre a experiência manicomial e o parco contato com os visitantes, em que comenta:

Non so se le persone che venivano di tanto in tanto a trovarci avessero pietà di noi ma io penso proprio di no. Questa gente che veniva da fuori portando miseri pacchi, si soffermava ben poco in quell'ospedale.

Il tempo di consegnare quelle misere offerte ma sono certa che nessuno di loro abbia mai detto una parola di conforto verso gli ammalati, noi eravamo così diversi...

Purtuttavia ci portavano un soffio di vita. Si trattava di solito di gente povera che faceva fatica a racimolare quel tanto che poteva servire a un ammalato di mente, ma ciò che più mi stupiva era che quegli incontri non avevano nulla di umano, quei parenti non si sognavano nemmeno di abbracciare il loro congiunto chiuso in quella casa di cura, forse non lo ritenevano più degno di una tenerezza qualsiasi ma io, io che guardavo, molte volte arrossivo di questo comportamento.<sup>106</sup> (MERINI, 2018, p. 251)

Neste trecho, a autora se coloca como porta-voz de todos os internados. Por meio de seu relato, temos uma visão que reúne a dor e a solidão dos demais enfermos. Isso se dá pelo uso da primeira pessoa do plural, “vinham ao *nosso* encontro”, “piedade de *nós*”, “*nós* éramos assim diferentes” etc. Com isso, Merini coloca em evidência uma relação de identidade com os demais. Tal relação é oscilante em *L'altra verità*, o que pode querer dizer que foi a convivência naquele espaço fechado que fez com que os demais pacientes passassem por um movimento de humanização aos seus olhos: o processo de reconhecer a dor do outro como semelhante à própria fez com que o “eu” do começo de *L'altra verità* se tornasse o “nós” ao final da obra e de *La Terra Santa*<sup>107</sup>. Relembrar esses eventos e reconhecer o sofrimento generalizado que o hospital psiquiátrico causava é uma forma de Merini ir em busca do tempo perdido, em busca do que impusera um silenciamento para, então, conseguir falar.

---

<sup>106</sup> “Não sei se as pessoas, que de quando em quando vinham ao nosso encontro, tinham piedade de nós, mas eu realmente acredito que não. Essa gente que vinha de fora trazendo míseros pacotes, ficava bem pouco naquele hospital.

O tempo de entregar aquelas míseras ofertas, mas estou certa de que nenhum deles tenha alguma vez dito uma palavra de conforto para os enfermos, nós éramos assim diferentes...

Entretanto, nos traziam um sopro de vida. Frequentemente, tratava-se de gente pobre que passava por muito trabalho para reunir aquilo que poderia ser útil para um doente mental. Mas o que mais me surpreendia era que aqueles encontros não haviam nada de humano, aqueles parentes nem em sonho pensavam em abraçar o parente que estava trancado naquela casa de recuperação, talvez não o considerassem mais digno de qualquer ternura. Mas eu, eu que olhava, muitas vezes enrubescia por causa deste comportamento.”

<sup>107</sup> Ressalta-se que, apesar das datas de publicação divergirem em cerca de dois anos, as obras foram escritas em concomitância.

Como propõe Franco Rella, a respeito da sensação de crise que marcou o século XX, aqui reinterpretada como uma crise particular:

este choque que destroi a experiência vivida e habitual, na qual perdemos as coisas e o tempo para defender a nossa atitude existencial, a ordem habitual da vida, para propor, em vez disso, a interminável experiência da busca pelo tempo perdido: a busca então de uma outra história e de uma outra relação com o passado e com o presente<sup>108</sup> (RELLA, 2001, p. 148 – 149, tradução nossa)

*La Terra Santa* configura-se como a primeira grande tentativa para Merini de recuperar-se do choque manicomial, isto é, de traçar uma nova relação com o passado e, portanto, com o presente. E ela se dá de diversas maneiras: em versos testemunhais, metafóricos, confessionais etc. É a partir do acúmulo do silêncio dos anos manicomiais que, em seu interior, vai também se acumulando uma necessidade, que eclode na escrita. Ainda segundo Rella,

[somente pela] capacidade de incorporar o diferente à memória involuntária individual é que podemos redimir o passado perdido e vencido, e abrir a possibilidade mesma de uma *mudança direcionada*: dirigida pelo ser humano, por um novo sujeito, para a sua própria existência. Em uma palavra: uma mudança revolucionária. (RELLA, 2001, p. 141, tradução nossa, grifos como no original)

É na tentativa dessa mudança que Merini volta a escrever com a intenção de novas publicações e, então, de retomar a poesia pela sua força vital. Isto porque a experiência do manicômio não cessa, é uma exigência, um chamado à redenção. Entretanto, na poética de Merini nunca se alcança este estado de graça. Como destaca Maria Corti, na introdução à obra *Fiore di poesia 1951 – 1997*, “a saída do manicômio e a lúcida elaboração da *Terra Santa* não marcaram o fim da indócil matéria existencial” (CORTI, 2014, p. XI, tradução nossa). Isto é, a experiência no hospital psiquiátrico não sana as “sombras da mente”. Ou ainda, como propõe Andrea Cortellessa, o ato de rememorar a experiência manicomial faz “modificar o sentido de tempo, em quem o vive, numa direção cíclica – às vezes “órfica” [...]. É a experiência *purgatorial*” (CORTELLESSA, 2006, p. 159, tradução nossa). Veremos um pouco mais dessa questão quando analisarmos alguns dos poemas selecionados de *La Terra Santa*.

---

<sup>108</sup> “questo choc che distrugge l’esperienza vissuta e abituale, in cui perdiamo le cose e il tempo per difendere il nostro assetto esistenziale, l’ordine abituale della vita, per proporre invece l’interminabile esperienza della ricerca del tempo perduto: la ricerca dunque di un’altra storia e di un diverso rapporto con il passato e con il presente.”

Numa carta ao amigo e editor Vanni Scheiwiller, datada 1970, Merini comenta ainda que:

Não posso mais com essa prisão, essas barreiras, esses portões fechados estão literalmente me adoecendo. [...] Se você conhece um bom médico amigo seu, mande-o para mim. Tenho tanta esperança num milagre. [...] Quero chorar e não sou capaz, talvez por terem me aplicado eletrochoques que me fizeram mais mal que bem. Não sei, mas tenho tanto medo de morrer aqui dentro sem ver mais nada, nem sentir algum fermento de poesia.<sup>109</sup> (BORSANI, 2018, p. XXXIII, tradução nossa)

Como veremos em breve, o manicômio será sempre associado a esse campo semântico: prisão, barreiras, portões fechados. A tudo que lhe distancia da vida, da poesia. Um lugar que deveria ser seu espaço de recuperação, revela-se, ao contrário, como um catalisador de seu mal-estar. É nesse ambiente que Alda Merini passa pelo tratamento de choque e de fármacos<sup>110</sup> que provocam a anulação da subjetividade, e as palavras não dão conta dessa experiência. Entretanto, buscar comunicá-la torna-se uma exigência, uma necessidade. Isto porque a poesia está associada a tudo que se opõe a esse lugar. Entretanto, é na própria poesia que se dará a necessidade de lidar com a insuficiência da palavra para falar das memórias do manicômio e do período de silenciamento que ele impôs à autora.

*La Terra Santa* rompe o silêncio nomeando exatamente aquilo que o impusera: o manicômio. Nos dois primeiros poemas da obra, bem como em tantos outros, essa palavra é mencionada. Nesses dois primeiros casos, ela aparece já no primeiro verso. Isso faz com que o público leitor seja direcionado a um tema pouco comum na poesia. Somos convocados a penetrar nas experiências desumanizantes desse lugar em que agem diferentes dispositivos. As metáforas bíblicas surgem em dois poemas que selecionamos para leitura neste trabalho: no segundo poema, sem título, e em *La Terra Santa*. No primeiro, o manicômio é comparado ao Monte Sinai *maldito*, no segundo, à Terra Santa. Em ambos, há a impossibilidade de salvar-se do que resta da vivência manicomial. No segundo poema, sem título, lemos:

<sup>109</sup> “Ma di questa prigionia non ne posso più, di queste sbarre, di questi cancelli chiusi mi sto letteralmente ammalando. [...] Se conosco un buon dottore, un suo amico, me lo mandi. Spero tanto in un miracolo. [...] Vorrei piangere e non ne sono più capace, forse perché mi hanno praticato degli elettrochoc che mi hanno fatto più male che bene. Non so, ma ho tanta paura di morire qui dentro senza vedere più nulla, né sentire alcun fermento di poesia.”

<sup>110</sup> O estudo do efeito dos fármacos ministrados em pacientes manicomial é vasto. Para esta pesquisa destacamos o caráter “experimental” de tal administração medicinal, isto é, os pacientes manicomial enquanto “cobaias”. Veja: *Tratamento em saúde mental no modelo manicomial (1960 a 2000): histórias narradas por profissionais de enfermagem*. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-07072013000200012&script=sci\\_arttext&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-07072013000200012&script=sci_arttext&tlng=pt) O estudo, entretanto, trata da administração experimental de fármacos no Brasil, e não na Itália, mas serve, de qualquer forma, para pensar o espaço manicomial e o valor da vida humana ali.

Il manicomio è una grande cassa  
 di risonanza  
 e il delirio diventa eco  
 l'anonimità misura,  
 il manicomio è il monte Sinai,  
 maledetto, su cui tu ricevi  
 le tavole di una legge  
 agli uomini sconosciuta.<sup>111</sup>  
 (MERINI, 2018, p. 204)

A metáfora judaico-cristã retorna agora em tons mais severos do que aqueles experimentados nos anos 1950 e 1960, reforçando certa violência herdada do período de internamento: o *maldito* Monte Sinai. O código de Moisés<sup>112</sup> serve para impor uma ordem, uma lei sob a qual todos vivessem e à qual todos respondessem. No plano do manicômio, a ordem busca, por sua vez, homogeneizar, padronizar, subtrair as singularidades, o que implica numa violência contra a liberdade de ser. Mas, na caixa de ressonância que é o hospital psiquiátrico, tais leis se incorporam ao eco dos delírios e com eles fazem coro, e nada comunicam efetivamente (aos enfermos, pelo menos). Assim, o próprio espaço do manicômio, sua mera existência, invalida-se pela ausência de sentido. O Monte é também onde Moisés está sozinho, isto é, é o que separa uma figura importante como Moisés daqueles que ficaram excluídos.

Na segunda metade do verso 6, *su cui tu ricevi*, o “eu” deste poema é identificado pela interlocução com um “tu”, suposto interlocutor que “recebe as tábuas de uma lei desconhecida aos homens”. Entretanto, o “tu” é o próprio “eu” que passou por essa experiência e busca comunicá-la. O “eu” fala consigo mesmo, fala sozinho. Nesse solilóquio, experimenta a tentativa de falar da experiência-limite que foi o internamento manicomial. Visto que as palavras são insuficientes, faz-se necessário a metáfora, algo que desloque o significado e evidencie o abismo entre o que se experienciou e o que se pretende comunicar, bem como entre significado e significante. Esse abismo também está presente no segundo verso, com o espaço vazio, sobre o qual falaremos mais adiante.

<sup>111</sup> “O manicômio é uma grande caixa / de ressonância / e o delírio se torna eco / a anonimidade medida, / o manicômio é o monte Sinai, / maldito, sobre o qual recebes / as tábuas de uma lei / desconhecida aos homens.”

<sup>112</sup> A lei mosaica aparece, novamente como metáfora para as imposições do manicômio e da sociedade, no décimo terceiro poema da coletânea, intitulado *Il nostro trionfo* [O nosso triunfo], que não analisaremos aqui – visto que é um poema mais longo, com outras metáforas e simbolismos –, mas destacamos os seguintes versos: “la legge mosaica / noi l’abbiamo composta / ricavando spezzoni” (MERINI, 2018, p. 215) [a lei mosaica / nós a compusemos / obtendo pedaços]. Isto é, a lei sob a qual se vive é uma herança despedaçada, recomposta, recriada.

O ato de falar consigo mesmo, ou falar sozinho, é a primeira das vozes da poesia propostas por T. S. Eliot, em *As três vozes da poesia*, texto de 1953: é “a voz do poeta que fala consigo mesmo – ou com ninguém” (ELIOT, 1991, p. 122). Nesse solilóquio, entretanto, Merini busca tanto fazer sentido da própria experiência para si quanto comunicá-la, torná-la compreensível para os outros – se é que tal feito seria possível<sup>113</sup>. Assim, é capaz de lançar-se em direção a uma construção de seu próprio “eu”. Contra o dispositivo manicômio, a poesia aparece como ferramenta de profanação.

O espaço vazio do segundo verso evidencia uma ausência. Talvez uma falta de sentido, o que reforçaria a ressonância dos delírios vazios que são símbolo da experiência manicomial (descrita em outro poema como “vertiginosa”). Essa ausência pode representar também o esvaziamento do episódio bíblico, agora subvertido, profanado. O segundo verso é um deslocamento que vai em direção à transcendência que caracterizou a lírica de outrora, mas que, por sua vez, nos mantém na imanência, no espaço em branco da página, a experiência do vazio, do incomunicável que se pretende comunicar: entre a vivência e a experiência, também entre a palavra e o objeto — um vazio inconciliável. Além disso, este espaço vazio do segundo verso pode estar associado à tentativa de preencher de palavras, ainda que não completamente por causa da insuficiência, o vácuo provocado pelo desespero e pelo horror. Os versos que tendem à prosa são uma maneira de evitar o sucinto: o grito.

Essas sensações, entretanto, são trabalhadas ao longo desses versos. A palavra que abre o poema, o termo “manicômio” (espaço que provocou tais sentimentos), reverbera-se por meio das aliteraões, especialmente do “m”, que une, numa mesma vibração: *manicomio* [manicômio], *anonimità* [anonimidade], *monte* [monte], *maledetto* [maldito], e *uomini* [homens]. O episódio bíblico em que Moisés retorna do Monte Sinai, com a imposição de

---

<sup>113</sup> Vale observar como a relação com a própria subjetividade, abalada pela vivência em manicômios e os tratamentos com fármacos e choques elétricos, e a necessidade de uma tentativa de comunicação aparecem como uma necessidade na obra de figuras tão diferentes entre si. Por exemplo, a atriz e escritora estadunidense Carrie Fisher (1956 – 2016), em *Wishful Drinking* [Embriagamento Positivo, em tradução livre], obra publicada em 2008, na qual reúne algumas memórias de sua vida evocadas, com humor, depois do distanciamento imposto pelo internamento e os tratamentos em hospitais psiquiátricos, afirma que: “There are a couple of reasons why I take comfort in being able to put all this in my own vernacular and present it to you. For one thing, because then I’m not completely alone with it. And for another, it gives me a sense of being in control of the craziness. Now this is a delusion, but it’s my delusion and I’m sticking with it. It’s sort of like: I have problems but problems don’t have me” [Há alguns razões para eu encontrar conforto em ser capaz de colocar tudo isso [toda a minha história de vida] em meu próprio vernáculo e apresentá-lo a vocês. Primeiro, porque assim eu não estou completamente sozinho com isso. Segundo, me dá a sensação de estar no controle da minha loucura. O que é uma ilusão, mas é a minha ilusão e eu fico com ela. Assim: eu tenho problemas, mas os problemas não me têm.” (tradução nossa). Tal percepção, ainda que numa obra tão distante de *La Terra Santa* de Alda Merini, pode ajudar a refletir sobre o processo de transformar a vivência em experiência comunicável.

leis, desconhecidas a quem lhes são impostas, e uma nova forma de viver, é retomada nesses versos, e o manicômio se apresenta como o Monte Sinai *maldito*. Entretanto, a figura de um povo escolhido é substituída pela anonimidade: revela-se a desimportância conferida aos pacientes manicomial. Ser testemunha da ação de tornar todos em anônimos e depois recontá-la é tirar-se da anonimidade, ter um nome e um espaço social novamente, e isso se dá por meio dos versos e da profanação do dispositivo manicômio, como já comentado.

Além dos pacientes anonimizados, a própria figura daquele que traz as leis é subtraída: as leis apenas chegam e são impostas, não há a figura de Moisés. Se a Bíblia nos conta a experiência de Moisés no Monte Sinai, nesses versos a experiência dos que ficam “tem seu tom reduzido, transformado em cotidiano, e, dessa forma, muda radicalmente de signo.” (CORTELLESA, 2006, p. 159, tradução nossa)<sup>114</sup>. Neste poema, então, a metáfora bíblica de Alda Merini não nos leva ao campo do divino, ao invés disso, evidencia a nossa relação com o plano do terreno.

Ainda em relação à anonimidade, destacamos as considerações de Berardinelli, ao recuperaras ponderações de Theodor Adorno sobre lírica e sociedade<sup>115</sup>, em que o crítico italiano comenta:

[para Adorno] a “elevação” rumo ao universal é descrita como um afundamento, um “submergir” na individuação mais incondicionada, na realidade do sujeito apreendida como irremediável solidão. A única verdade ou autenticidade possível da lírica está em seu alheamento diante do suporte e da garantia dos esquemas intersubjetivos por meio dos quais a socialização salva e subsume em si o indivíduo. [...] [A] autenticidade específica dessa lírica está em sua *objetiva declaração de impotência diante da existência petrificada e lacerada*. A poesia não pode recuperar esteticamente as condições da própria existência social. Não pode, com os meios de que dispõe, superar a fratura entre indivíduo e sociedade e recomeçar de novo” (BERARDINELLI, 2007, p. 35, grifo nosso)

A poética de Alda Merini é uma constante declaração de impotência, da incessante falha em atingir alguma redenção. A poesia serve-lhe, ao menos, para comunicar a experiência dessa incapacidade. Merini, quando retorna do manicômio, continua alheia à sociedade. Sobre a tentativa de retorno à vida social, ela comenta, em *L'altra verità*: “del

<sup>114</sup> Neste texto, Andrea Cortellessa trata da poética de Alda Merini de maneira geral. Aproveitamos a lúcida observação da experiência do Absoluto para a interpretação aqui proposta dos versos do poema de *La Terra Santa*.

<sup>115</sup> Ver: Theodor Adorno, *Notas de literatura*, Editora 34, trad. Jorge de Almeida, 2003. Aqui, nos referimos apenas aos destaques feitos por Alfonso Berardinelli.

manicomio rimpiango tutto, specialmente la non socialità. Fuori ho cercato disperatamente di crearmene una”<sup>116</sup> (MERINI, 2016, p. 96). A narrativa continua com a constatação de ser um peso para os de fora do manicômio. As tentativas de socialização serviram apenas para acentuar seu insulamento. E é nessa cisura entre “eu” e mundo que Merini canta sua solidão<sup>117</sup>.

Apesar de não incluir Merini em suas reflexões, Berardinelli, a partir das considerações de T. S. Eliot, no já citado *As três vozes da poesia*, de 1953, trata de quatro tipos de obscuridade na poesia do século XX, dentre elas, destacamos a primeira: *solidão e singularidade*, na qual

o eu não é abolido, mas está só diante de si mesmo. [...] Se não é de todo inefável, a experiência do indivíduo solitário e segregado em si mesmo só poderá ter uma relação difícil com a linguagem e as experiências da comunidade – sobretudo porque prescinde dela. (BERARDINELLI, 2007, p. 134 – 135)

O “eu” diante de si mesmo e a experiência do indivíduo solitário são situações frequentes nos versos de Alda Merini, em que a distância entre os pacientes manicomial e o mundo é um abismo. A temática bíblica retorna no poema intitulado “Vicino al Giordano” [Próximo ao Jordão], em que fica evidente também a solidão sentida na vida pós-manicômio:

Ore perdute in vano  
 nei giardini del manicomio,  
 su e giù per quelle barriere  
 inferocite dai fiori,  
 persi tutti in un sogno  
 di realtà che fuggiva  
 buttata dietro le nostre spalle  
 da non so quale chimera.  
 E dopo un incontro  
 qualche malato sorride  
 alle false feste.  
 Tempo perduto in vorticosi pensieri,  
 assiepati dietro le sbarre  
 come rondini nude.  
 Allora abbiamo ascoltato sermoni,  
 abbiamo moltiplicato i pesci,  
 laggiù vicino al Giordano,  
 ma il Cristo non c’era:  
 dal mondo ci aveva divelti

<sup>116</sup> “lamento tudo sobre o manicômio, especialmente a falta de socialização. Do lado de fora, procurei desesperadamente criar uma vida social para mim.”

<sup>117</sup> O tema da solidão nos versos de Merini já foi evidenciado anteriormente, quando tratamos do poema “I poeti lavorano di notte”. Este é um tema caro a Merini, e perpassará por suas obras, o que evidencia que esta é uma lente com a qual ela vê o mundo, em que se vê sempre isolada, e busca colmatar esse vazio com o ofício poético.

come erbaccia obbrobriosa.<sup>118</sup>  
(MERINI, 2018, p. 209)

O tempo perdido, e constantemente evocado, numa tentativa de recuperá-lo, é associado aqui ao período de internamento manicomial, “tempo perdido em pensamentos vertiginosos” que estão “aglomerados atrás das barras” “como andorinhas nuas” (versos 12 a 14). A ausência da figura redentora, que guia ao divino, também está ausente neste poema, mas ao menos Cristo vem nomeado, Moisés, no primeiro poema analisado nesta seção, não.

“Próximo ao Jordão” é um título significativo, visto que o Rio Jordão é palco de episódios importantes na bíblia, como o início da conquista da terra prometida. Nos versos de Merini, por outro lado, não se chega ao rio, está-se apenas próximo a ele, portanto, também não se chega à terra prometida. Multiplicam-se os peixes, ouvem-se os sermões, mas não há Cristo, e os israelitas, os pacientes, foram excluídos da terra santa, deixados de fora como “ervas injuriosas”. Como a figura de Moisés, no poema “Il manicomio è una grande...”, a figura de Jesus aqui é subtraída. Os dois são líderes que levam o povo à salvação, guiando-os. Sua subtração nesses poemas representa a ausência da própria possibilidade de salvar-se. Isto é, Alda Merini constata que não há fuga da danação que é a sua condição mental. Essa noção retorna no décimo segundo poema da obra, no verso terceiro, em que declara: “e niente può salvare / la mia voce devota” (MERINI, 2018, p. 214)<sup>119</sup> [e nada pode salvar / a minha voz devota].

O manicômio é um espaço fechado, marcado por muros e barras, como uma prisão<sup>120</sup>. As memórias desse enclausuramento são lembradas e descritas por meio de metáforas e símbolos. Nos poemas que antecedem “Vicino al Giordano”, o manicômio é descrito por palavras que se opõem àquelas que caracterizam os pacientes (e a própria Merini): caixa de ressonância, portão, ferro, vigas, trincos, cela muda. Em *L'altra verità* os enfermeiros são sempre descritos como criaturas desprovidas de humanidade: “le nostre infermiere erano

---

<sup>118</sup> “Horas perdidas em vão / nos jardins do manicômio, / para cima e para baixo naquelas barreiras / enfurecidas pelas flores, / todos perdidos num sonho / de realidade que fugia / jogada para trás das nossas costas / por não sei qual quimera. / E depois de um encontro / algum doente sorri / às falsas festas. / Tempo perdido em pensamentos vertiginosos, / aglomerados atrás das barras / como andorinhas nuas. / Então, escutamos o sermão, / multiplicamos os peixes, / lá embaixo perto do Jordão, / mas o Cristo não estava lá: / havia-nos arrancado do mundo / como ervas injuriosas.”

<sup>119</sup> Alguns poemas serão comentados apenas de passagem, em diálogo com a temática de um outro poema cuja análise é mais bem desenvolvida, por ser, de maneira geral, mais relevante para a discussão trazida.

<sup>120</sup> Ver: Michel Foucault, *Vigiar e punir: nascimento da prisão*, Vozes, 1987, trad. Raquel Ramallete.

esseri privi di qualsiasi sentimento umano, alimento per quanto ci riguardava, e, dato che la nostra vita all'interno dell'ospedale era già tanto difficile, ce la rendevano ancora più nera mortificandoci (...)"<sup>121</sup> (MERINI, 2018, p. 717). A narrativa segue com os tratamentos desumanizantes por parte dos funcionários (tanto enfermeiros quanto médicos) em relação aos pacientes. Aos enfermos, isto é, à figura que Alda Merini busca desenhar de si mesma, bem como a tudo que se opõe ao hospital psiquiátrico, são associados elementos da natureza, como: o céu azul, um rouxinol, uma árvore (a de Dafne), uma flor etc. Assim, a imagem que resulta é de elementos contrastantes, em que o primeiro tenta anular o segundo: os elementos inanimados oprimem os elementos da natureza. Nestes versos, os pacientes são “andorinhas nuas”, isto é, pássaros indefesos, a quem são impostas as violências do manicômio.

No décimo poema de *La Terra Santa*, a figura do pássaro indefeso retorna. Desta vez, tratando abertamente de um eu-lírico que fala da própria autora. Um “eu” que fala de si para si, buscando desenhar sua própria figura, eliminando os traços de violência impostos nos anos de internamento.

Io ero un uccello  
dal bianco ventre gentile,  
qualcuno mi ha tagliato la gola  
per riderci sopra  
non so.  
Io ero un albatro grande  
e volteggiavo sui mari.  
Qualcuno ha fermato il mio viaggio,  
senza nessuna carità di suono.  
Ma anche distesa per terra  
io canto ora per te  
le mie canzoni d'amore.<sup>122</sup>  
(MERINI, 2018, p. 212)

Para além dos elementos da natureza como metáfora para si e para os pacientes dos hospitais psiquiátricos, Merini, nesse poema, traz a questão da falta de liberdade imposta pelo dispositivo manicômio. É o internamento que impede a liberdade do “eu”. Podemos observar também a violência explícita no verso “mi ha tagliato la gola” [cortou-me a garganta]: o manicômio intercepta seu discurso, tirando-lhe a possibilidade do canto, da expressão mais pura; o manicômio é a interrupção dos seus rodopios sobre os mares. O vôo e o mar, aqui, representam a vida e a liberdade, a potência vital que vem expressa nesses versos pós-

<sup>121</sup> “Nossas enfermeiras eram seres privados de qualquer sentimento humano, ao menos em relação a nós, e, dado que a nossa vida no hospital já era tão difícil, faziam dela ainda mais obscura mortificando-nos”

<sup>122</sup> “Eu era um pássaro / de branca barriga gentil, / alguém cortou-me a garganta / para divertir-se / não sei. / Eu era um grande albatroz / e rodopiava sobre os mares. / Alguém interrompeu minha viagem, / sem nenhuma caridade de som. / Mas mesmo deitada sobre a terra / agora canto para ti / as minhas canções de amor.”

manicomiais, que buscam resgatar esse período interrompido. Os versos quatro e cinco (“per riderci sopra, / non so”) criam novamente um espaço vazio na página e evidenciam a incompreensão do “eu” sobre os acontecimentos, especialmente pelo verso cinco, “não sei”. Como o espaço vazio e as leis desconhecidas, presentes no primeiro poema analisado nesta seção, o “eu” de “Io ero un uccello” não sabe, não compreende as razões para o sofrimento que lhe é infligido. E, apesar de tudo, não se rebela, pois continua cantando suas canções de amor. Isto é, apesar da violência vivida, o “eu” continua com sua “branca barriga gentil”, sua vulnerabilidade e inocência persistem, não se deixam vencer pela violência alheia.

O décimo quarto poema da coletânea apresenta uma nova declaração de poética, agora fazendo uso também das metáforas e da memória da vivência no manicômio:

Le più belle poesie  
 si scrivono sopra le pietre  
 coi ginocchi piagati  
 e le menti aguzzate dal mistero.  
 Le più belle poesie si scrivono  
 davanti a un altare vuoto,  
 accerchiati da agenti  
 della divina follia.  
 Così, pazzo criminale qual sei  
 tu detti versi all’umanità,  
 i versi della riscossa  
 e le bibliche profezie  
 e sei fratello a Giona.  
 Ma nella Terra Promessa  
 dove germinano i pomi d’oro  
 e l’albero della conoscenza  
 Dio non è mai disceso né ti ha mai maledetto.  
 Ma tu sì, maledici  
 ora per ora il tuo canto  
 perché sei sceso nel limbo,  
 dove aspiri l’assenzio  
 di una sopravvivenza negata.<sup>123</sup>  
 (MERINI, 2018, p. 217)

Se retomarmos a afirmação de Judith Butler, quando diz que “um sujeito produzido pela moral deve descobrir sua relação com ela” (BUTLER, 2017, p. 21), podemos ler este

<sup>123</sup> “As mais belas poesias / escrevem-se sobre as pedras / com os joelhos feridos / e as mentes aguçadas pelo mistério. / As mais belas poesias escrevem-se / perante um altar vazio, / cercado de agentes / da divina loucura. / Assim, louco criminoso que és / dissestes versos à humanidade, / os versos do resgate / e as bíblicas profecias / e és irmão de Jonas. / Mas à Terra Prometida / onde germinam maçãs douradas / e a árvore do conhecimento / Deus jamais desceu nem jamais te amaldiçoou. / Mas tu sim, amaldiçoas / hora a hora o teu canto / porque desceste ao limbo, / onde aspiras o tormento / de uma sobrevivência negada.”

poema como uma forma do “eu” se relacionar com a moral que o produz. Neste caso, a moral cristã imperante na sociedade italiana. Quando o “eu” afirma que as mais belas poesias são escritas com joelhos feridos, retoma a imagem do fiel genuflexo em posição de humildade, adoração e respeito à figura divina. Então, as mais belas poesias seriam escritas nesse momento, como fruto da relação com o divino, em que a mente está “aguaçada pelo mistério” (verso que evidencia a continuidade do misticismo na poesia de Merini).

Entretanto, as mais belas poesias são escritas “perante um altar vazio”: outra vez a figura divina é subtraída, e o “eu” vê-se cercado de “agentes da divina loucura”. As leis mosaicas, que vimos nos outros poemas, não podem, então, estar relacionadas ao sublime, visto que este está relacionado à própria loucura, que nega tais códigos e leva o “eu” a escrever. O “eu”, outra vez fazendo uso do solilóquio, se coloca como um criminoso e se compara a Jonas, o profeta que desobedeceu às ordens de Deus. Apesar disso, Deus não o amaldiçoa. Pelo contrário, é o “eu” que segue maledizendo o próprio canto, que vem do espaço da incerteza, o limbo, em que espera uma sobrevivência que lhe é negada. As mais belas poesias nascem, então, desse sofrimento, dessa constante incapacidade de se alcançar o que se deseja. Merini parece crer que transformar a vivência manicomial em experiência produz as mais belas poesias de sua escrita até então, é como se o ofício poético surgisse como necessidade desse sofrimento.

As metáforas bíblicas e a relação com a moral, trabalhadas até aqui, atingem seu ápice no poema que dá título à coletânea, em que a relação com a Terra Prometida, a Terra Santa, é retomada e a relação com a vivência manicomial é reelaborada. No poema *La Terra Santa* os pacientes aparecem novamente como “pássaros”, isto é, criaturas livres, que vêm então aprisionadas:

Ho conosciuto Gerico,  
ho avuto anch’io la mia Palestina,  
le mura del manicomio  
erano le mura di Gerico  
e una pozza di acqua infettata  
ci ha battezzati tutti.  
Lì dentro eravamo ebrei  
e i Farisei erano in alto  
e c’era anche il Messia  
confuso dentro la folla:  
un pazzo che urlava al Cielo  
tutto il suo amore in Dio.

Noi tutti, branco di asceti  
 eravamo come gli uccelli  
 e ogni tanto una rete  
 oscura ci imprigionava  
 ma andavamo verso la messe,  
 la messe di nostro Signore  
 e Cristo il Salvatore.

Fumo lavati e sepolti,  
 odoravamo di incenso,  
 E dopo, quando amavamo  
 ci facevano gli elettrochoc  
 perché, dicevano, un pazzo  
 non può amare nessuno.

Ma un giorno da dentro l'avello  
 anch'io mi sono ridestata  
 e anch'io come Gesù  
 ho avuto la mia resurrezione,  
 ma non sono salita ai cieli  
 sono discesa all'inferno  
 da dove riguardo stupida  
 le mura di Gerico antica.<sup>124</sup>  
 (MERINI, 2018, p. 230)

Neste poema, são evidentes, desde os primeiros versos, as alegorias judaico-cristãs: Jericó, a Palestina, o Cristo Jesus, o inferno. A primeira estrofe estabelece as relações de poder vividas no manicômio. Jericó e a Palestina são comparadas ao próprio espaço manicomial, descrito também como uma prisão, reforçada pela repetição do termo “muros”. Então, há uma subversão do que é a Terra Prometida, aqui transformada em espaço de sofrimento, solidão e angústia. Os pacientes foram batizados com “uma água infectada”; os enfermeiros e médicos são aqui relacionados aos Fariseus, enquanto os pacientes são os Hebreus. A relação entre internados e pessoas que os mantém presos é associada a uma guerra milenar: a sociedade sempre excluiu e não soube lidar com o diferente. Até mesmo Jesus é colocado no patamar dos “loucos”, e grita seu amor a Deus. Isto porque ele também foi

<sup>124</sup> “Conheci Jericó, / eu também tive a minha Palestina, / os muros do manicômio / eram os muros de Jericó / e uma poça de água infectada / batizou a todos nós. / Ali dentro éramos hebreus / e os Fariseus estavam no alto / e havia também o Messias / confuso no meio da multidão: / um louco que gritava aos Céus / todo o seu amor a Deus. // Todos nós, rebanho de ascetas / éramos como pássaros / e de vez em quando uma rede / obscura nos aprisionava / mas íamos em direção à missa, / a missa de nosso Senhor / e Cristo o Salvador. / Fomos lavados e sepultados, / cheirávamos a incenso, / E então, quando amávamos / nos davam eletrochoques / porque, diziam, um louco / não pode amar ninguém. // Mas um dia, de dentro da tumba / eu também despertei / e também eu, como Jesus, / tive a minha ressurreição, / mas não subi aos céus / descí ao inferno / de onde observo abobada / os muros da Jericó antiga.”

refutado pela sua sociedade. Então, a figura divina enfim aparece, mas ainda não é capaz de dar a salvação ao “eu” meriniano<sup>125</sup>.

A primeira estrofe estabelece, então, essas relações de poder. Já a segunda, evoca os tratamentos humilhantes que os pacientes manicomiais recebiam, como o banho comunitário e os choques elétricos. Fica evidente também o manicômio como uma prisão quando Merini escreve que ela e os demais pacientes eram como pássaros que foram aprisionados. Há nessa estrofe, termos simbólicos (os pássaros, a rede) e outros mais concretos (o eletrochoque), o que evidencia as ideias contrastantes que cada um representa. Para concebermos a figura de Merini e dos demais pacientes, ela nos transporta para o plano da metáfora e do simbolismo, enquanto que para relatar os horrores do manicômio, a realidade basta. Para ela, o único pecado cometido por um paciente manicomial é o de amar – ou seja, não há, de fato, pecado.

Na terceira e última estrofe, a transcendência inalcançável. Como em muitos de seus poemas, a salvação é uma conquista impossível, a angústia e o sofrimento são constantes e inescapáveis. O manicômio se revela, então, uma inevitabilidade e uma constância, porque se reverbera na vida pós-manicômio. A salvação não apenas não se dá, como o resultado é seu oposto: a danação, a descida ao inferno. Assim, a saída do manicômio não se configura como um evento positivo, pelo contrário, os muros continuam ali. E por continuarem ali é que Merini escreve. A escrita se transforma nessa necessidade: de comunicar, lembrar, reelaborar a própria história enquanto lida com ela. E é pela experiência pós-manicomial que sabe que não é capaz de alcançar a salvação: do manicômio herdou somente a tragédia.

*La Terra Santa* é, então, a constatação de que a moral que produziu o “eu” que a escreve continua sendo a moral imperante, que, segundo relata Merini, visa sempre desmerecer e excluir aqueles que vivenciaram o manicômio. Na tentativa de comunicar o que se tornou experiência, Merini continua agindo na direção contrária a essas imposições. A obra de 1984 estabelece seu ápice poético nesse movimento, entretanto, essa ação não cessa com *La Terra Santa*, porque da mesma forma não cessa o confronto com o próprio passado e com o outro.

---

<sup>125</sup> Vale ressaltar um trecho de *Delirio amoroso* em que a autora trata desse mesmo tema: “Ma non ho mai capito di che tipo di giustizia avessi bisogno, perché la sola persona che non mi assolve SONO IO.” [Mas nunca compreendi que tipo de justiça eu tenha precisado, porque SOU EU a única pessoa que não me absolve.] (MERINI, 2018, p. 803)

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS E PERSPECTIVAS PARA NOVAS LEITURAS

Vimos como a poética de Alda Merini, mesmo após o silêncio provocado pelo internamento manicomial, que durou cerca de duas décadas, apresenta nós centrais, temas que se repetem, uma visão de mundo que busca na poesia uma maneira de lidar com a vida. É fato que a poeta milanesa tem uma biografia muito particular, com elementos diferenciados. Buscamos ver como a vivência no manicômio transforma-se numa experiência-limite que exige certa comunicabilidade nos versos de *La Terra Santa*, necessidade que ecoa ainda em *L'altra verità* e *Delirio amoroso*, mas também em tantas obras das décadas seguintes, de 1990 até 2009, ano em que a autora falece em razão de um sarcoma.

A experiência manicomial exige uma tentativa de comunicação, uma maneira de lidar com a tragédia. Buscar comunicar o incomunicável faz com que a temática da impossibilidade da transcendência, presente na poética meriniana já nos anos 1950, se apresente em versos sobre a questão da loucura. No poema 5 da coletânea *La Terra Santa*, essa impossibilidade se dá num tema que lhe é caro – a saber, o uso metafórico e a retomada de figuras da mitologia grega<sup>126</sup>:

Un'armonia mi suona nelle vene,  
allora simile a Dafne  
mi trasmuto in un albero alto,  
Apollo, perché tu non mi fermi.  
Ma sono una Dafne  
accecata dal fumo della follia,  
non ho foglie né fiori;  
eppure mentre mi trasmigro  
nasce profonda la luce  
e nella solitudine arborea  
volgo una triade di Dei.<sup>127</sup>  
(MERINI, 2018, p. 207)

Na mitologia grega, Apolo, o deus da música e da poesia, apaixona-se por Dafne, uma ninfa, filha de Peneu, porque Eros atira duas flechas: uma para atrair o amor, a outra, para repelir. O “eu” do poema de Merini associa-se à figura de Dafne, que foge para evitar a

---

<sup>126</sup> Outras figuras da mitologia grega que aparecem de maneira relevante na poética de Merini são: Orfeu (que está frequentemente associado ao ofício poético), Erinna e Safo (esta última comumente evoca a solidão dos “eus” de Merini), Titã (que em *Il tormento delle figure*, 1990, aparece associado à figura de Giorgio Manganelli, a quem o livro é dedicado). Ainda, do panteão romano, são comuns as figuras de Diana e Vênus.

<sup>127</sup> Uma harmonia me soa nas veias, / agora semelhante a Dafne / me transmuto numa árvore alta, / Apolo, porque tu não me paras. / Mas sou uma Dafne / cega pela fumaça da loucura, / não tenho folhas nem flores. / E ainda enquanto me transmigro / nasce profunda a luz / e na solidão arbórea / viro uma tríade de Deuses.

danação que seria o amor de Apolo. Entretanto, para que de fato o evite, como no mito, transforma-se em árvore. Essa metamorfose, contudo, não representa o fim ou a estagnação, porque é por meio dela que “vira uma tríade de Deuses” (último verso): tornar-se uma árvore alta é o ato de apropriação do “eu” em relação ao seu destino e, assim, da moral social que lhe é imposta.

O manicômio, como já apontado, é um espaço em que diferentes dispositivos atuam em favor da aniquilação das particularidades do “eu” (sua subjetivação) e a figura de Apolo pode ser lida como uma metáfora para o que resta dessa experiência, para tudo aquilo que, após o internamento, ainda age como um dispositivo. A vida, depois dessa experiência-limite, não pode ser limitada a ela, e Merini deve se reinventar. Isso se dá por meio da transformação de sujeito subjugado a esse espaço para sujeito que coloca-se em posição de comando da própria história. Dafne é a representação deste último. Ainda que “cega pela fumaça da loucura”, sem “folhas nem flores”, algo nasce desse movimento de apropriação: “uma tríade de Deuses”, a liberdade de ser, a pluralidade do “eu”.

Sob outra perspectiva, deixando de lado os eventos da vida de Merini, este poema abre-se para leituras outras, que poderiam lançar luz para diferentes aspectos de sua poética. Nestes versos, a figura de Apolo e de Dafne implica uma relação entre divino (Dafne) e erótico (Apolo), como no poema “Una Maddalena”, discutido na seção “Tendências e declarações de poética”, no primeiro capítulo do presente trabalho. Em ambos os poemas, uma figura vem associada ao plano do terreno – Apolo e Madalena – e outra, ao plano do divino – Dafne e o Homem Perfeito –, entretanto, o gênero de quem ocupa esse lugar muda, o que poderia sugerir uma mudança de perspectiva de mundo, talvez relacionado à origem de cada metáfora (bíblica ou da mitologia grega). Há também uma mudança na linguagem de um poema e de outro. Em “Una Maddalena”, o registro é mais coloquial que em “Un’armonia”. Neste, os termos associados à transformação de Dafne, *trasmuto* [transmuto] e *trasmigro* [transmigro], estão ligados a uma língua literária, enquanto os do primeiro estão relacionados a uma língua um pouco menos literária, que se volta sempre para a fala.

A escrita de Merini, especialmente a partir dos anos 1980, oscila entre um tom mais cotidiano e outro, mais alto. A tradutora de suas obras para o catalão, Nora Albert, comenta, a respeito da linguagem poética meriniana:

Uma voz que ressoa numa personalidade original e audaciosa, e que flui, perturbadora e valiosa, nos meandros de uma poesia aparentemente espontânea, com o uso de uma sintaxe barroca e uma linguagem culta e cheia de referências à grande tradição italiana, mas com incursões inesperadas no discurso coloquial, todas permeadas por uma ironia às vezes tênue, às vezes cruel. (ALBERT apud CABRÉ, 2016, tradução nossa)<sup>128</sup>

A ironia do destino de Dafne, do “eu”, se dá pela oposição entre “a solidão arbórea” e a “tríade de Deuses”. Como já comentado, o oxímoro é uma figura de linguagem muito usada por Merini, e nesse poema temos ainda a oposição entre “cega pela fumaça da loucura” e “nasce profunda a luz”. A solidão e a fumaça, a pluralidade e a luz coexistem nos versos merinianos. A salvação de Dafne é sua própria danação, sua liberdade nada mais é que a impossibilidade de ser livre como ninfa, então transformada em árvore, uma coisa fixa. Ainda, a Dafne de Merini, porque cega pela loucura, não apresenta folhas nem flores.

Por outro lado, nasce dela uma luz que a transforma em algo plural: árvore, luz e sombra solitária<sup>129</sup>. A solidão é inerente tanto a Dafne quanto ao “eu” desse poema, e aqui podemos retomar a temática de “I poeti lavorano di notte”: o insulamento é voluntário. Mas, esse movimento de separação do social, parte justamente da socialidade. Mesmo quando é porta-voz dos pacientes manicomiais e faz uso de um “nós” ou é refletido num “tu”, o “eu” de Merini fala sempre consigo mesmo. Desse solilóquio nasce a tentativa de comunicação, a abertura ao outro, que nunca se consolida numa união definitiva: há sempre um espaço vazio.

Observamos, então, uma constante tensão, movimentos que parecem se opor, e é a partir dessas forças opostas que nasce o poema. A escultura de Lorenzo Bernini<sup>130</sup>, intitulada “Apollo e Dafne” (figura 1), nos permite uma leitura similar. Nela, Apolo chega a tocar Dafne, mas, de toda forma, não é capaz de *pará-la* (verso 4 do poema de Merini). O corpo de Dafne, ainda que preso à terra pela transformação em árvore, apresenta um movimento de elevação, como se ascendesse – observamos a dualidade entre terreno e divino, entre espírito e carne. A parte física de Dafne pode estar fixada na terra, mas é também por isso que se dá a

<sup>128</sup> “Una veu que batega dins d’una personalitat original i audaç, i que flueix, inquietant i valuosa, en els meandres d’una poesia aparentment espontània, amb l’ús d’una sintaxi barroca i un llenguatge culte i ple de referències a la gran tradició de la literatura italiana, però amb intempestives incursions en el discurs col·loquial, tot amarat d’una ironia a voltes tênue, a voltes despietada.”

<sup>129</sup> Sobre solidão e tradição grega, Merini frequentemente faz uso da poeta grega Safo para cantar a solidão do “eu” de seus poemas.

<sup>130</sup> Gian Lorenzo Bernini (1598 – 1680) foi um escultor e arquiteto do movimento barroco italiano.

sua liberdade do amor e a perseguição de Apolo: há uma relação oximorônica entre salvação e danação.

Ainda, alguns questionamentos. Seria possível pensar numa herança da poética de Salvatore Quasimodo – que, como já comentado, foi tradutor da lírica grega clássica<sup>131</sup>, que passa, então, a contagiar sua própria escrita – e esse traço na poética de Alda Merini? De que maneira o hermetismo de Quasimodo poderia dialogar com a “sintaxe barroca” de Merini? Ou ainda, em que sentido as figuras da mitologia grega se aproximam na obra desses dois autores? Que outras pontes poderiam ser criadas, com quais autores? O que há além da experiência manicomial na poética de Merini?

Neste trabalho, buscamos dar um primeiro passo em direção a uma pesquisa profícua sobre a poética de Alda Merini. Se partimos de um viés que entrelaça vida e obra, é por se tratar de uma biografia com singularidades que ecoam nos versos e na prosa da autora. O silêncio dos anos manicomiais, associado a um primeiro momento de poética órfica e mística, resultam numa escrita com muitas nuances, muitas possibilidades de leitura. Aqui, nos voltamos para um aspecto entre tantos outros – o silêncio provocado pelo internamento manicomial e o seu rompimento. Entretanto, há ainda, neste mesmo tema, caminhos a serem cursados, leituras a serem aprofundadas e melhor exploradas. Portanto, este primeiro passo abre caminho para novas perguntas, novas veredas, as quais temos a intenção de percorrer em pesquisas futuras.

---

<sup>131</sup> Ver: Andrea Capra, *Quasimodo e i lirici greci*. In: I Quaderni del Vittorini, n. 2, 2008, “La vitalità dei classici”.



Figura 1: Apollo e Dafne.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. **Coral e outros poemas**. Seleção e apresentação de Eucanaã Ferraz. 1ª Edição, São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. 1ª Edição, 3ª Reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Experiência e pobreza*. In: **Obras escolhidas – vol. 1: magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 3ª Edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Organização e prefácio de Maria Betânia Amoroso, tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BERNINI, Lorenzo. **Apollo e Daphne**. Disponível em: <https://cultura.biografieonline.it/apollo-dafne-bernini/apollo-e-dafne-bernini/> (Acesso em 11 de Novembro, 2019).
- BORSANI, Ambrogio. *Il buio illuminato di Alda Merini*. In: MERINI, A. **Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 – 2009**. 2ª Edição, Milão: Mondadori Libri S.p.A.
- CABRÉ, Maria Àngels. **Alda Merini. Entre el seny i la rauxa**. Disponível em: <https://www.nuvol.com/critica/alda-merini-entre-el-seny-i-la-rauxa/> (Acesso em 04 de Novembro, 2019).
- CHIARA, Piero, ERBA, Luciano. **Quarta generazione. La giovane poesia (1945 – 1954)**. Varese: Editora Magenta, 1954.
- CORTELESSA, Andrea. *Alda Merini, la felicità mentale*. In: **La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi**. 1ª Edição, Roma: Fazi Editore, 2006.
- CORTI, Maria (Org.). **Fiore di Poesia (1951 - 1997)**. Einaudi, 2014.
- ELIOT, Thomas Stearns. *As três vozes da poesia*. In: **De poesia e poetas**. 1ª Edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- FORTI, Marco. **Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche**. Milão: il Saggiatore, 2004.
- LINGUAGLOSSA, Giorgio. **Dalla lirica al discorso poetico. Storia della poesia italiana (1945 – 2010)**. Roma: EdiLet, 2011.
- MERINI, Alda. **Il suono dell'ombra. Poesie e prose 1953 - 2009**. Organização e apresentação de Ambrogio Borsani. 2ª Edição, Milão: Mondadori Libri S.p.A.

\_\_\_\_\_. **L'altra verità. Diario di una diversa.** Prefácio de Giorgio Manganelli. Milão: Rizzoli, 2016.

PASOLINI, Pier Paolo. *Una linea orfica.* In: **Saggi sulla letteratura e sull'arte.** 3ª Edição, Milão: Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., 2008.

RABONI, Giovanni. *Merini: per vocazione e per destino.* In: **La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959 – 2004.** Organização de Andrea Cortellessa. 1ª Edição, Milão: Garzanti, 2005.

TESTA, Enrico. **Cinzas do século XX: três lições sobre a poesia italiana.** Organização e tradução Patricia Peterle e Silvana de Gaspari. 1ª Edição, Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.