



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA

Agnes Ghisi

**“Minima ed immensa”**: a poesia de Alda Merini dos anos 1950 e 1980

Florianópolis

2023

Agnes Ghisi

**“Minima ed immensa”**: a poesia de Alda Merini dos anos 1950 e 1980

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial para a obtenção do título de Mestra em Literatura.

Orientadora: Profa. Patricia Peterle, Dra.  
Coorientadora: Profa. Elena Santi, Dra.

Florianópolis

2023

Ghisi, Agnes

"Minima ed immensa" : a poesia de Alda Merini dos anos 1950 e 1980 / Agnes Ghisi ; orientadora, Patricia Peterle Figueiredo Santurbano, coorientador, Elena Santi, 2023.

161 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Programa de Pós-Graduação em Literatura, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Alda Merini. 3. Poesia italiana. 4. Loucura. 5. Feminismo. I. Santurbano, Patricia Peterle Figueiredo. II. Santi, Elena. III. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. IV. Título.

Agnes Ghisi

**“Minima ed immensa”**: a poesia de Alda Merini dos anos 1950 e 1980

O presente trabalho em nível de Mestrado foi avaliado e aprovado, em 04 de setembro de 2023, pela banca examinadora composta pelos seguintes membros:

Profa. Meritxell Hernando Marsal, Dra.  
Universidade Federal de Santa Catarina

Profa. Silvia Cattoni, Dra.  
Universidad Nacional de Córdoba

Certificamos que esta é a versão original e final do trabalho de conclusão que foi julgado adequado para obtenção do título de Mestra em Literatura.



Coordenação do Programa de Pós-Graduação



Profa. Patricia Peterle, Dra.  
Orientadora

Florianópolis, 2023.

Para Alda Merini.

## AGRADECIMENTOS

Foram longos anos de pesquisa e elaboração desta dissertação, que pareceram ainda mais longos por terem começado no ano em que a pandemia de Covid-19 arrasou muito do que eu tinha como certeza. Pessoas que estavam comigo no começo já não estavam no fim. Parte do meu coração segue com elas. Fiz curvas acentuadas nesse percurso, mas tenho muito o que agradecer. A todo mundo que acompanhou essa jornada, mesmo que não tão de perto assim e a quem ficou pelo caminho. Sou grata por tudo o que até hoje faz parte de mim, por quem me tornei com vocês. Ao Vitor, à Marina e à Maria pela base mais sólida de amizade que já se formou na minha vida, por todas as conversas e encontros, pela paciência, pelas jantãs e minifestas juninas, pelas videochamadas quando não podíamos estar perto, pelas pessoas que nos tornamos juntas e pelo apoio e amor incondicionais. Também ao Diego, ao Leo, ao Robson, à Débora, ao Maurício, aos gatinhos de cada um, pela amizade e companheirismo, por todas as conversas e por fazerem parte dessa trajetória antes mesmo de ela começar, pelos brilhos e felicidade partilhados. Agradeço à Maria Luiza pelas leituras entusiasmadas de versões confusas desta dissertação, pelo tempo que me acolheu na sua casa, pela amizade, pela bobice e pelo porto seguro. À Mellina por tanta troca e alegria, pelos dias de sol e mar mesmo quando tudo parecia tão escuro, pelas conversas de Claudia to Claudia Communication, pelas viagens literais ou menos. Ao Lucas Verdade por tanta luz e leveza, pelos voos mesmo com meus pés tão fincados na areia. Ao Lucas Zacchi pelos neurônios que dividimos e pelos dias de retorno à infância no balanço das ondas. À Nirvana pelo coração imenso que sempre reservou um lugar quentinho para mim. À Fernanda, minha irmã de coração. Às amigadas de longa data, que sempre souberam acolher toda a loucura que há em cada um, agradeço à Priscila, à Luiza, à Luísa, ao Renê, à Ana Caroline, ao Schmidt, à Ana Terra e a todas *as pontas que nos atam como algo descoberto, envolto, quase tentador*.

Sou profundamente grata à minha orientadora, Patricia, pelas conversas, orientações, leituras, pelos encontros remotos ou em presença, pela paciência e a compreensão, por me acompanhar nesse percurso e me ajudar a dar forma para essa pesquisa. É uma profissional que admiro muito e por quem nutro muito carinho nesses anos todos, desde o PIBIC até este trabalho. Sem ela nada disso teria sido possível. Sou grata por ela possibilitar a formação de laços enriquecedores e espaços seguros para que nossa persona acadêmica floresça. A todo mundo das disciplinas e eventos pelas discussões promovidas. À rede de contatos que a universidade pública permite que vá se formando com interesses partilhados. Ao NECLIT pelos ricos espaços, pelas oportunidades de conversa, aprendizagem e por todo o acolhimento.

À Elena, que além da amizade, dos interesses em comum e dos projetos, aceitou também ser a coorientadora desta pesquisa, e o fez de forma tão ativa e generosa. À Fabiana e à Rafaela pelas conversas, trocas, leituras, o grupo de estudos, os momentos de aprendizado e de amizade, os projetos e interesses que conseguimos comunicar umas às outras, e todo o apoio que nos damos nos nossos mundinhos individuais.

Agradeço a toda a minha família. À minha mãe Marilda, ao meu pai Luiz e ao meu irmão Luiz Fernando, por sempre terem me apoiado e se preocupado comigo, por compreenderem as ausências em tantas ocasiões especiais e pelo interesse por tudo o que faço. Por todo o amor e tempo que me dedicam, pelo teto sobre a minha cabeça e pelo lar que é qualquer lugar em que estejamos juntos. Por toda uma vida e amor que escapam às palavras.

Nada disso teria sido possível sem a contínua distração dos meus coinquilinos felinos, o Alfie, o Ace e a Dona Gata, que fizeram de tudo para que eu me lembrasse de que muitas horas sentadas na frente do computador não fazem bem para a saúde física nem a mental, e muito menos para o texto já desconexo que ia se formando em algumas páginas. Por me lembrarem todo dia que é bom estar viva e vivendo, junto deles. Pelos ronronados e carinhos, por serem esse pequeno universo selvagem que me lembra de que o mundo é muito maior e muito mais misterioso, mas certamente muito mais encantador e bonito por isso.

Queria agradecer à querida rede de carinho que o mundo de ensino e de italiano me proporciona e que cuida tão bem de mim: Juliana, Dilene, Maria Luiza, Monique, Indiani, Bianca, Giovana, Pedro, Julia, Marcella, Robert. A tantas outras pessoas que fazem parte desse universo. Pela minha colega de profissão e amiga, Agustina, pelas oportunidades e aprendizados, pelas trocas e pela alegria de viver.

Agradeço à universidade e ao ensino público brasileiro que, mesmo enfrentando cortes e sucateamentos constantes, proporciona um espaço em que a pesquisa é possível, de qualidade e de excelência. Agradeço aos programas de incentivo aos estudos em diferentes níveis de escolaridade, especialmente ao CNPq pelo financiamento desta pesquisa e, com isso, pelos muitos livros comprados nesses anos. À UFSC pela excelência no ensino e pela equipe docente das áreas em que estudei desde a graduação. Agradeço à banca, composta pelas professoras Meritxell e Silvia, por ter aceitado o convite e pela leitura atenta, sensível e generosa desta dissertação, bem como pelo trabalho que desenvolvem.

Por fim, agradeço a mim mesma pelos mares atravessados a nado e o sal que me deixa secar-penetrar na pele.





Un'armonia mi suona nelle vene,  
allora simile a Dafne  
mi trasmuta 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.  
(MERINI, 2018, p. 207)

## RESUMO

Alda Merini (1931-2009) é uma autora que vem ganhando cada vez mais espaço no Brasil, mas a sua presença como objeto de pesquisa acadêmica ainda é incipiente. Esta pesquisa visa dar conta dessa lacuna e dar voz a uma poeta complexa, que aqui se lê pelas lentes do feminismo contemporâneo. De modo geral, a sua poética é dividida em dois momentos, marcados principalmente pelas obras *La presenza di Orfeo* (1953) e *La Terra Santa* (1984), que reúnem poemas emblemáticos da sua trajetória literária, ainda mais no que diz respeito à escrita da própria vida como tomada de controle e agenciamento. Entre uma publicação e outra, Merini vive a traumática experiência do internamento manicomial. Em ambas as obras a poeta trabalha a questão da loucura como uma relação com algo transcendente, que perpassa momentos da sua biografia e a relação com o próprio corpo. Esta pesquisa é dividida em três capítulos e busca entender como Merini usa a própria vida e imagem como artifícios para a poesia com elementos pelo menos aparentemente órficos e proféticos, mas certamente políticos. É essencial perceber a presença da loucura, do delírio, da profecia, da religião e da hagiografia de si mesma nessa construção poética. O corpus desta pesquisa é principalmente as obras supracitadas de Merini, mas não ignora produções e diálogos com poemas e narrativas de outras publicações da poeta. Contribui para a discussão que se elabora nestas páginas as reflexões a respeito do dispositivo e da escrita como uma técnica do si mesmo elaboradas por Michel Foucault, cujas reflexões são retomadas por Elsa Dorlin, para pensar a opressão num sistema de poder e, a partir disso, o sujeito político do feminismo; por Judith Butler, para discutir o sujeito na relação com a moral e o autorrelato; e por Giorgio Agamben, para fazer considerações sobre o dispositivo e a escrita como uma operação sobre o sujeito escrevente. Todos esses argumentos se imbricam na poesia de Alda Merini, que se configura desde o início como uma escrita que se volta para a relação ética, se colocando como sujeito e objeto das reflexões. Nesse olhar, a perspectiva do delírio como elemento de contato com uma dimensão outra, também profético, em oposição à visão psiquiátrica da loucura, é fundamental para Merini escrever poesia e se apresentar politicamente para o mundo.

**Palavras-chave:** Alda Merini; Poesia italiana; Loucura; Feminismo.



## ABSTRACT

Alda Merini (1931-2009) is an author whose work has become even more popular in Brazil, but her work as object of academic research is still incipient. This dissertation aims to address this gap and give voice to a complex poet, who is here examined through the lens of contemporary feminism. Generally, her poetic work is divided into two moments, marked mainly by *La presenza di Orfeo* (1953) and *La Terra Santa* (1984), which bring together emblematic poems of her literary trajectory, even more when referencing the writing of her own life as a means of taking back its control as an agent. Between these publications, Merini goes through the traumatic experiences of hospitalization in a psychiatric ward. In both works, the poet brings up the question of madness as a relationship with something transcendental, which permeates moments of her biography and the relationship with her own body. This research is divided in three chapters and seeks to understand how Merini uses her life and image as gimmicks to write poetry with apparently Orphic and prophetic elements, and certainly with political ones. It is essential to perceive the presence of madness, delirium, prophecy, religion, and self-hagiography in this poetic construction. The corpus of this research is mainly the forementioned Merini's works, but it does not ignore other productions and seeks to dialogue with poems and narratives from other publications by the poet. The present research seeks to discuss these elements with theories of the device and writing as technique of the self, elaborated by Michel Foucault, whose ideas influenced Elsa Dorlin's work, which discusses oppression in a system of power and the political subject of feminism. Foucault's work also influenced that of Judith Butler, who discusses the subject in relation to morality and self-report. And finally, it also influenced Giorgio Agamben's discussions on the ideas of device and writing as an operation on the subject that writes. All these arguments are intertwined in Alda Merini's poetry, which is constructed from the beginning as a writing that looks to the self, placing it as both the subject and object of her reflections. In this view, the perspective of delirium, opposed to the psychiatric take, as a way of getting in touch with another dimension and as Prophecy is fundamental for Merini's poetry writing and presenting herself politically to the world.

**Keywords:** Alda Merini; Italian poetry; Madness; Feminism.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Sepultura de Alda Merini no Cimitero Monumentale, em Milão.....	24
Figura 2 – “Ma noi ricostruiremo”. Vista da Praça Sant’Eustorgio, em Milão. ....	28
Figura 3 – Ponte Alda Merini, no Naviglio. ....	29
Figura 4 – Alda Merini, Giovanni Raboni e Patrizia Valduga.....	64
Figura 5 – Placa na casa de Merini no Naviglio .....	71
Figura 6 – Alda Merini no seu quarto com o seu retrato nua de fundo .....	72
Figura 7 – Alda Merini observa o seu retrato nua .....	72
Figura 8 – Alda Merini recebe a RAI no seu quarto.....	73
Figura 9 – Retrato e arte de Alda Merini .....	102
Figura 10 – Alda Merini com a atriz Valentina Cortese.....	103
Figura 11 – O olhar da poeta .....	104
Figura 12 – Manuscrito de “L’infinito” .....	107
Figura 13 – Afunilamento no inferno de Dante.....	128
Figura 14 – Medusa Merini .....	141

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>“E FUI PREDA DELLA MIA STESSA MATERIA”: VIDA E IMAGEM COMO ARTIFÍCIO NA POESIA DE ALDA MERINI.....</b>	<b>21</b>
2.1	A JUVENTUDE DE <i>LA PRESENZA DI ORFEO</i> .....	34
2.2	“PEQUENOS E MEMORÁVEIS”: <i>PAURA DI DIO, NOZZE ROMANE</i> E <i>TU SEI PIETRO</i> 47	
2.3	DO MANICÔMIO AOS ANOS DE HIPERPRODUÇÃO E EXPOSIÇÃO MIDIÁTICA	56
<b>3</b>	<b>“NON MI LASCIO MAI ESCLUDERE DAL MIO IO”: A RESSIGNIFICAÇÃO DO MANICÔMIO E A METÁFORA BÍBLICA.....</b>	<b>74</b>
3.1	UMA ABORDAGEM LEXICAL DA LOUCURA E DA VIOLÊNCIA .....	82
3.2	A MATURIDADE VEM EM <i>LA TERRA SANTA</i> .....	91
<b>4</b>	<b>“PER NON SENTIRE PIÙ LA CARNE”: ENTRE A IMANÊNCIA E A TRANSCENDÊNCIA, O CORPO NA POÉTICA MERINIANA.....</b>	<b>105</b>
4.1	A POTÊNCIA DO CORPO.....	106
4.2	O CORPO HUMANO E O CORPO DO POEMA .....	114
<b>5</b>	<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>142</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>144</b>
	<b>APÊNDICE A – LISTA DE ALGUMAS IMPORTANTES OBRAS DE ALDA MERINI.....</b>	<b>157</b>
	<b>APÊNDICE B – LISTA DE ALGUMAS OBRAS DE ALDA MERINI TRADUZIDAS NO MUNDO.....</b>	<b>158</b>
	<b>APÊNDICE C – ALDA MERINI TRADUZIDA NO BRASIL .....</b>	<b>161</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Alda Merini (1931-2009) é uma das importantes vozes poéticas italianas do século XX e que hoje conta com grande presença digital, seja pelos seus aforismos, versos ou alguns trechos da sua obra em prosa, seja pelas suas fotografias, que se tornaram verdadeiros ícones para a percepção da sua escrita, quase que se configurando como elementos paratextuais que precedem a leitura. É uma poeta que continua a encantar e fazer ecoar a sua voz. A sua imagem é trabalhada de modo a complementar uma sua hagiografia às avessas, que ela elabora trazendo o divino para o cotidiano e banal, para a sua própria realidade e imagem. No Brasil, é a sua presença nas redes sociais, em *blogs* e revistas, que ajuda o público brasileiro a conhecer um pouco da sua produção e vida, já que ainda não há nenhuma coletânea traduzida da poeta, nem uma coletânea com poemas escolhidos na qual ela esteja incluída. Além disso, as pesquisas em território nacional que versam sobre o seu trabalho ainda são bastante incipientes, apesar de a poeta contar com artigos e pesquisas internacionais dedicadas à sua escrita, bem como diversas traduções dos seus poemas. Nesse contexto, ter a sua obra como objeto de pesquisa e apresentar uma série de poemas traduzidos é uma novidade para o âmbito acadêmico brasileiro. Esta pesquisa, de fato, é uma continuação dos estudos que iniciei no meu TCC, em 2019, e nela busco me aprofundar nas obras que já configuravam o *corpus* daquela pesquisa a nível de graduação, são elas: *La presenza di Orfeo* (Schwarz, 1953) e *La Terra Santa* (All'insegna del pesce d'oro, 1984). Entendo essas duas obras como dois momentos de “nascimento” da poeta, que, como ela mesma elabora, não foi originada, mas “saltou de maneira prepotente das tramas do escuro”. Me refiro a versos que consagram uma visão profética da sua figura e da sua poética, que parecem ocupar um espaço místico, em que sempre existiram, ou não pertencer ao tempo, mas à experiência humana da arte como contato com algo transcendente e inexprimível.

É precisamente na poesia que essa figura de Merini se forma “*minima ed immensa*”, palavras fundamentais para a leitura que faço da poeta e da sua obra nesta dissertação. “*Minima*” porque trata de temas muito frequentemente tidos como menores e menos importantes, mas que recentemente podemos entender, pelas lentes do feminismo, como temas da maior importância, já que o pessoal é político e a vida cotidiana, a experiência pessoal, a história com “h” minúsculo, na qual estão muitas histórias, se revelam como “*imensos*” na poética meriniana. “*Immenso*” pode remeter ainda a “*L'infinito*”, de Leopardi, ou a “*M'illumino d'immenso*”, de Ungaretti, isto é, a uma tradição literária. Acima de tudo, “*immenso*”, na obra de Merini, está relacionado a uma dimensão elevada, divina, que ela traz

para o cotidiano. De fato, a poeta faz conviver essas duas dimensões, o que cria certa tensão nos seus escritos. E a poesia nessa tensão é o ponto de onde Merini parte e para o qual parece sempre retornar, como uma eterna primavera.<sup>1</sup> A alegoria da poesia como primavera, nascimento, é criada pela própria poeta, que diz, num dos seus versos mais conhecidos, “sono nata il ventuno a primavera”.<sup>2</sup> Falar desse nascimento, aliando-o à ideia de ter saltado prepotentemente do escuro, cria uma imagem cheia de contrastes que é característica da escrita de Merini, permeada por tensões que movimentam o sentido. De fato, a sua poesia toma o cotidiano e vai além das suas fronteiras, levando-nos a um espaço imagético e de imaginação, impregnado por figuras do cristianismo, da mitologia romana e grega, bem como da literatura italiana e do cotidiano da poeta. Merini escreve poemas em que traz essas figuras para perto de si, colocando-se ao lado delas ou criando uma identificação, como com a Virgem Maria, Santa Teresa, São Luís Gonzaga, Jesus, Dante, Sylvia Plath, Virginia Woolf, Dino Campana, Giorgio Manganelli, entre tantos outros. Com isso, ela nos mostra um arcabouço em que tudo é artifício para a escrita, inclusive a sua própria vida e imagem.

Evento crucial para entender o seu percurso biográfico são os diagnósticos psiquiátricos seguidos dos longos anos de internamento manicomial e isolamento social. O poeta e amigo Giovanni Raboni (1932-2004), que participa ativamente do seu percurso de inserção e reinserção no mercado editorial, bem como da cena cultural milanesa, comenta que a sua poética pode ser dividida em dois momentos, separados pelo evento do internamento manicomial, que, além de biográfico, é um fato existencial, porque funda uma relação com a loucura. Relação que é tensionada entre a visão folclórica e a psiquiátrica. Raboni fala de uma escrita poética que traz a experiência vivida, o que nos estudos merinianos se configura como uma relação entre vivido e escrito. Raboni fala de

[...] un’esperienza che continua, nonostante tutto, e vorrei dire per vocazione e destino, a configurarsi come erratica e sommersa; e a ricavare peraltro da tale immagine non certo una diminuzione, bensì un misterioso incremento della propria forza d’incanto. 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 e memorabili libri [...]. La seconda, separata dalla prima da un ventennio durante il quale si consumò per la Merini una terribile vicenda esistenziale (un lungo internamento in manicomio seguito da un altrettanto lungo alternarsi di salute e di, come lei lo chiama, “disordine psichico”), ha inizio negli anni Ottanta ed è caratterizzata invece da una produzione

<sup>1</sup> Aludo a uma fala da poeta italiana Maria Grazia Calandrone, que recentemente escreveu uma biografia poética de Merini. Veja-se: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_GO7ah6mQE](https://www.youtube.com/watch?v=R_GO7ah6mQE).

<sup>2</sup> MERINI, 2018, p. 353. [Nasci dia vinte e um na primavera]



tumultuosamente abbondante e “impura”, dove esiti d’abbagliante perfezione convivono con ingorghi ripetitivi o ingombri puramente testimoniali e a cui né la stessa Merini né i suoi amici e ammiratori (alcuni dei quali – da Vanni Scheiwiller a Nicola Crocetti, da Maria Corti al sottoscritto – si sono via via autonominati “amministratori” della sua opera) riescono sempre a star dietro.<sup>3</sup>

Ou seja, a trajetória poética de Merini se divide em duas partes, pelo menos. A primeira vai de 1953 até 1962 e conta com quatro publicações. A segunda, por sua vez, tem início na década de 1980. O que separa essas quase duas décadas é o “silêncio” dos anos de internamento manicomial. Raboni não sugere que até 2001, o ano de escrita e publicação do seu texto, a segunda fase tivesse acabado. Isto porque, para ele, há uma diferença de abordagem da produção poética: enquanto o primeiro momento é mais tímido, o segundo é decididamente mais explosivo e profícuo, misturando escritos terapêuticos e poemas. Além disso, ele ressalta que é muito difícil acompanhar esse segundo momento, também por isso reforça a importância do papel do crítico e dos organizadores da obra de Merini. Vale notar que em pesquisas mais recentes, fala-se de um terceiro momento da poética meriniana,<sup>4</sup> marcado por um laboratório mental, isto é, um afastamento da produção escrita, quando Merini passa a ditar os seus poemas, o que frequentemente se dava por telefone ou no bar Chimera.

Na sua primeira fase, Merini trabalha com perspectivas do que é a loucura e o delírio no imaginário popular e folclórico, buscando nas figuras do cristianismo um ponto de identificação. Depois do internamento manicomial, a loucura passa pela releitura da perspectiva psiquiátrica, da dura e violenta realidade dos anos de hospitalização. A partir de então, Merini retoma essas figuras e constrói um imaginário alegórico do manicômio permeado por mulheres como Eurídice e Prosérpina, que desceram ao inferno, ao lado das quais ela mesma se coloca, fazendo-se mítica no manicômio poetizado. Nesta pesquisa, busco dissertar sobre as relações entre vida e obra, loucura folclórico-religiosa e psiquiátrica, bem

---

<sup>3</sup> RABONI, 2005 [2001], p. 369-370. [Uma experiência que continua, apesar de tudo, e gostaria de dizer por vocação e destino, a se configurar como errática e submersa; e aliás a extrair de tal imagem não certamente uma diminuição, mas sim um misterioso incremento da própria força de encanto. Quem conhece a história da poesia de Merini sabe que ela se divide, 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, dedicou a um pequeno número de pequenos e memoráveis livros [...]. A segunda, separada da primeira por duas décadas, durante as quais se consumou para Merini uma terrível questão existencial (um longo internamento no manicômio seguido por um igualmente longo alternar-se de saúde e de, como ela o chama, “desordem psíquica”), começou nos anos 1980 e é caracterizada, por sua vez, por uma produção tumultuosamente abundante e “impura”, em que êxitos de ofuscante perfeição convivem com congestionamentos repetitivos ou desordens puramente testemunhais e aos quais nem a própria Merini nem os seus amigos e admiradores (alguns dos quais – desde Vanni Scheiwiller a Nicola Crocetti, de Maria Corti a este que assina – foram pouco a pouco automeados “administradores” da sua obra) conseguem sempre acompanhar.]

<sup>4</sup> Cf. PISANELLI, 2023.

como sobre o papel da escrita e dos poemas na retomada de uma liberdade e subjetividade tolhidas pelo internamento e tensionada pelas exigências da realidade social da mulher.

Para dar conta desses temas, divido esta dissertação em três capítulos. No primeiro, intitulado “*E fui preda della mia stessa materia*”: vida e imagem como artifício na poesia de Alda Merini, faço um percurso pela vida e obra da poeta, ressaltando momentos e coletâneas relevantes para a leitura que faço ao longo destas páginas, em que vejo uma correlação entre o vivido e o poetizado, isto é, entre biografia e obra poética. Busco dar uma visão geral desse percurso, dando ênfase à relação imagética que Merini cria para a sua figura numa espécie de hagiografia às avessas. As três subdivisões desse capítulo versam sobre os momentos da poética meriniana, dando particular atenção para composições de *La presenza di Orfeo*. Fundamental para essa discussão são as biografias dedicadas à vida da poeta, elaboradas pela jornalista cultural Annarita Briganti e pela poeta Maria Grazia Calandrone, as autobiografias de Merini e as contribuições críticas que aliam biografia e obra, elaboradas por Ambrogio Borsani e Maria Corti. A fortuna crítica da poeta também lança luz para essas relações e as suas nuances, algumas das quais são desenvolvidas nos capítulos subsequentes. Essencial para a leitura que faço da poética meriniana aqui é a crítica irônica de Pier Paolo Pasolini que trata da obra de estreia de Merini, em que ele argumenta, duramente, que há uma operação de hagiografia na escrita órfica da jovem Merini. Orfismo entendido como divinação, profecia, que Merini busca estabelecer partindo da sua vida, da sua própria imagem e da experiência do corpo para retomar um estado de contemplação da existência nos seus mistérios.

No segundo capítulo, considero a questão da loucura, dos dispositivos de controle e das produções que dialogam diretamente com *La Terra Santa*, obra em que Merini se volta diretamente para a experiência do manicômio como artifício para essa operação de construção da própria imagem, de maneira complexa, numa tensão entre a poeta louca e a santa, a mártir. Para essa discussão, busco na fundamentação teórica discutida por Michel Foucault a respeito das instituições disciplinantes um ponto de referência para pensar o hospital psiquiátrico. Essas considerações são retomadas por Judith Butler, Elsa Dorlin e Giorgio Agamben em diferentes perspectivas. Butler pensa a relação ética e a constituição do sujeito nos confrontos com a moral; Dorlin toma essa mesma via para discutir o sujeito político do feminismo; e Agamben pensa o que é o dispositivo para além das instituições disciplinantes. Outra reflexão de Foucault que é fundamental para discutir o manicômio na poética meriniana é o conceito de escrita de si e o seu papel, que Agamben retoma para pensar a escrita como uma operação que age no sujeito escrevente. Todas essas reflexões teóricas fundamentam a leitura que faço da loucura e da escrita sobre a loucura na poética meriniana nesse capítulo, intitulado “*Non*

*mi lascio mai escludere dal mio io*”: a resignificação do manicômio e a alegoria bíblica, no qual muito da fortuna crítica da autora corrobora a discussão que proponho.

Por fim, no último capítulo desta dissertação, intitulado *“Per non sentire più la carne”*: entre a imanência e a transcendência, o corpo na poética meriniana, me volto para o corpo como central nessa tensão entre o “mínimo” e o “imenso” na sua poesia. Vale notar que o corpo é um elemento recorrente na escrita de mulheres como ponto a partir do qual se escreve de si, como já notava Hélène Cixous.<sup>5</sup> Presente desde os primeiros escritos, o corpo se configura como um ponto de tensão entre o transcendente e o imanente na escrita de Merini. Busco elaborar uma discussão sobre o impacto da experiência manicomial nos versos merinianos que perpassa esse elemento e a própria forma do poema. Para tanto, é principalmente a fortuna crítica dedicada à obra de Merini a formar um ponto de diálogo. Os estudos merinianos, de modo geral, percebem a presença e relevância do corpo como elemento mais do que recorrente na sua poética: tão central, é quase uma obsessão. Seja o corpo como ideia, quanto o corpo na sua fisicalidade, de mulher, ou nos seus membros – os olhos, as mãos. É a experiência física do corpo a fundar uma reflexão a respeito do metafísico, do incorpóreo, da transcendência como ideia de salvação da vida terrena que participa dessa tensão dos versos merinianos. Com essa tríade de temas – vida, loucura e corpo – busco lançar luz para aspectos que me parecem essenciais para se compreender a poética meriniana. Com isso, certamente, não pretendo dizer que aqui busco uma completude ou um olhar que abarque toda a sua poética, pelo contrário, gostaria de reforçar como esta pesquisa é um recorte do trabalho de uma poeta que produziu muito e, por isso, ainda tem muito a ser estudado.

As análises que sugiro ao longo destas páginas buscam partir de elementos trazidos nos poemas e nas citações, sejam elas nas obras em prosa ou nas entrevistas e biografias da poeta, bem como nos aforismos, para dialogar com a fortuna crítica e com a teoria feminista e dos dispositivos de controle desenvolvidas no último século. Os poemas contam com tradução de minha autoria, exceto onde explicitado. Outras traduções da autora podem ser observadas no levantamento e mapeamento que fiz da presença de poemas traduzidos de Merini no Brasil. Esses e outros dados semelhantes se encontram nos apêndices desta dissertação, que visam facilitar os estudos merinianos daqui para frente. Os capítulos contam com fotografias e artes sobre fotografia que escolhi buscando ressaltar a relação entre a sua escrita a imagem que Merini oferece de si ao público leitor.

---

<sup>5</sup> CIXOUS, 1976, p. 876.

## 2 “E FUI PREDA DELLA MIA STESSA MATERIA”: VIDA E IMAGEM COMO ARTIFÍCIO NA POESIA DE ALDA MERINI

Amai teneramente dei dolcissimi amanti  
 senza che essi sapessero mai nulla.  
 E su questi intessei tele di ragno  
 e fui preda della mia stessa materia.  
 In me l'anima c'era della meretrice  
 della santa della sanguinaria e dell'ipocrita.  
 Molti diedero al mio modo di vivere un nome  
 e fui soltanto una isterica.  
 (MERINI, 2018, p. 383)

A trajetória poética de Alda Merini pode ser considerada um sucesso, com toda a sua complexidade. Se trata de uma das poetisas mais vendidas e lidas na Itália, que conta com alguns prêmios e indicações,<sup>6</sup> e que é continuamente publicada por importantes editoras, dentre as quais estão a Einaudi e a Mondadori.<sup>7</sup> Além disso, a circulação de poemas, citações, aforismos e imagens da poeta nas redes revela uma grande presença virtual, alimentada pelo público leitor. Se isso sugere que esse público, atualmente, está mais do que cativado, então por que fazer uma apresentação da autora? Uma motivação é entender o liame entre a imagem pública de Merini e a sua escrita. Esse é um ponto fundamental nos estudos merinianos, que estabelece diferentes perspectivas para essa relação. Stefano Redaelli, por exemplo, considera que Merini é explorada pela mídia e pelo mercado editorial. Para ele, teriam criado em torno da sua figura uma aura de mito com a imagem da poeta louca.<sup>8</sup> Não discordo completamente dessa perspectiva, e de fato concordo particularmente no que diz respeito ao efeito de ofuscação da sua experiência humana e da sua poética, efeito operado por essa superexposição midiática. Entretanto, me parece que Merini participa do jogo, construindo, ela também, essa imagem, expondo a si mesma. As suas profecias poéticas, aliadas ao modo de viver e como ela própria se mostra parecem ser ferramentas fundamentais para entender essa corroboração.

A jornalista cultural Annarita Briganti, numa recente biografia dedicada à poeta do Naviglio, intitulada *Alda Merini. L'eroina del caos* (Cairo, 2019), comenta que há todo um turismo ligado à figura de Merini em que até mesmo a sua sepultura, localizada no famoso Cimitero Monumentale de Milão (Figura 1), é uma “meta di pellegrinaggio e di atti di

<sup>6</sup> Merini foi candidata ao prêmio Nobel pela Literatura em 1996 pela Accademia Francese e em 2001 pelo Pen Club Italiano. Entre os prêmios recebidos, citamos: Librex Montale (1993), Viareggio (1996), Procida-Elsa Morante (1997).

<sup>7</sup> Para uma lista das principais obras de Merini publicada por essas editoras, veja-se o Apêndice A.

<sup>8</sup> Cf. REDAELLI, 2010, p. 727.

fanatismo”.<sup>9</sup> Ainda, a casa em que a poeta viveu praticamente toda a sua vida teve o seu interior transportado e realocado, depois do seu falecimento, em 2009, para o Spazio Alda Merini,<sup>10</sup> que também faz parte dessa meta de peregrinação. O que é compreensível, já que Merini fez da sua casa um “chaotic, indecipherable archive of her existence”,<sup>11</sup> como bem sugere a tradutora da sua obra para o inglês, Susan Stewart, na introdução a *Love lessons. Selected poems of Alda Merini* (Princeton University Press, 2009). O caos da própria existência, da própria poesia, se revela no espaço em que vivia. Ela expressa esse aspecto da sua personalidade num dos seus aforismos: “non sono una donna addomesticabile”.<sup>12</sup> A construção da sua imagem de poeta excêntrica funciona como elemento para a sua produção literária, ou seja, Merini faz disso um artifício para a sua poesia. Como sugere Ambrogio Borsani, em “Il buio illuminato di Alda Merini”, texto de introdução ao volume mais completo que reúne poemas e textos em prosa de Merini, intitulado *Il suono dell’ombra* (Mondadori, 2018): “il percorso di Alda Merini si svilupperà come un disegno tracciato per includere tutto ciò che serve alla poesia, per escludere ogni ostacolo al suo progetto”.<sup>13</sup> Ou seja, Merini vai a programas de rádio, de televisão, dá entrevistas, distribui poemas na porta do seu bar preferido – o Chimera, em Milão –, faz um ensaio fotográfico nu aos 70 anos – considerado um “servizio-scandalo”<sup>14</sup> – e, com isso, acaba por reforçar com a própria imagem pública uma característica que permeia a sua poesia.

O próprio fazer poético, isto é, ser poeta – e não poetisa –, parece ser uma profecia, um destino. É o que se pode inferir de uma afirmação que Merini faz, quando já goza de certo reconhecimento, numa entrevista à escritora e jornalista Chicca Gagliardo e ao escritor e fotógrafo Guido Spaini,<sup>15</sup> publicada em *La poesia luogo del nulla* (Manni, 1999), obra que é o resultado de uma conversa entre os três e é composta pela sua transcrição, de conteúdo bastante autobiográfico, e de poemas de Merini. Antes de seguir para o comentário de Merini, vale notar como a poeta é apresentada nessa obra:

Alda Merini fuma mille sigarette al giorno, getta la cenere sempre per terra.  
Alda Merini ti riceve a casa sua in imbarazzanti divise.

<sup>9</sup> BRIGANTI, 2019, p. 80. [meta de peregrinação e de atos de fanatismo].

<sup>10</sup> Assim como o seu túmulo, o quarto de Alda Merini pode ser visitado. O primeiro está localizado no importante Cimitero Monumentale (BRIGANTI, 2019, p. 80). O segundo, uma reconstrução, pode ser visitado na Casa delle Arti. Veja-se: <https://spazioaldamerini.com/>.

<sup>11</sup> STEWART, 2009, p. 1. [caótico, indecifrável arquivo da sua existência].

<sup>12</sup> MERINI, 2009, p. 4. [Não sou uma mulher domesticável]

<sup>13</sup> BORSANI, 2018, p. X. [o percurso de Alda Merini se desenvolverá como um desenho traçado para incluir tudo aquilo que serve à poesia, para excluir todo obstáculo do seu projeto.]

<sup>14</sup> Cf. GRITTINI, 2007. [serviço-escândalo]

<sup>15</sup> Chicca Gagliardo e Guido Spaini também colaboraram com Merini como organizadores do volume *La vita facile: sillabario* (Bompiani, 1996).

Ti offre tutto quello che ha: le sue *plaquettes*, i tortelli dolci che arrivano chissà da dove, un bicchiere di vino dal gusto caldo e aromatico. Le fotografie con lei nuda e ironica campeggiano sulle pareti accanto a foto della vecchia Milano raccolte chissà dove. Non ha pudori. Non ha remore. Se gli sei simpatico ti racconta tutto della sua vita.<sup>16</sup>

Em poucas e curtas frases tem-se a figura de uma mulher excêntrica, uma poeta extravagante, o que ajuda a consolidar uma imagem construída aos poucos, que passa a ser fundamental para entender a sua trajetória literária. Nessa obra, Merini afirma:

la mia poesia è nata a prescindere da tutto e da tutti. Avrei potuto fare la matta o la ragioniera e la mia poesia sarebbe comunque uscita. Essa è una forza che nasce in me, è come una gravidanza che deve andare a termine. Comunque e ovunque. Non importa molto il luogo o il contesto.<sup>17</sup>

Ou seja, ser poeta e escrever poesia são fatos dados para Merini, ou pelo menos é a imagem que ela constrói com esse tipo de colocação. Então, se de um lado a mídia busca explorar essa ideia de “não importa muito o lugar e o contexto”, Merini joga o mesmo jogo e revela aquilo que lhe convém para a escrita. Até mesmo escreve sobre essa exploração, em versos como o de um poema sem título publicado em 1987: “Non sono una macchina / che scrive solo poesie, / sono una fragile donna”.<sup>18</sup> Ou ainda, quando, numa entrevista, responde às acusações de hiperprodução, dizendo: “sono piuttosto gli editori avidi che pubblicano tanti libercoli quando avrebbero potuto fare un’opera omnia”.<sup>19</sup> Com isso, acaba por não se responsabilizar pelo que é publicado, pela sua própria produção, como se de certo modo ela não pudesse ser ou fazer diferente: é o seu destino, a sua vocação. Assim, a poeta ao mesmo tempo denuncia a relação que o mercado editorial, a rádio e a televisão traçam com ela, e cria para si uma imagem que é artifício e que, portanto, pode ser moldada nos poemas, nas entrevistas, nas fotos. O objetivo deste primeiro capítulo, enquanto apresentação da poeta, é lançar um olhar para esse projeto de Merini, em que a própria biografia parece servir, cada vez mais, como objeto para a poesia.

<sup>16</sup> GAGLIARDO, SPAINI, 1999, p. 11. [Alda Merini fuma mil cigarros por dia, sempre joga as cinzas no chão. Alda Merini te recebe na sua casa em roupas constrangedoras. Te oferece tudo o que tem: as suas *plaquettes*, os tortelli doces que chegam sabe-se lá de onde, uma taça de vinho de gosto quente e aromático. As fotografias dela nua e irônica se encontram nas paredes ao lado da foto da velha Milão, coletada sabe-se lá onde. Não tem pudores. Não tem escrúpulos. Se ela te achar simpático, te conta tudo da sua vida.]

<sup>17</sup> MERINI, 1999, p. 11-12. [a minha poesia nasceu prescindindo de tudo e de todos. Poderia me fazer de louca ou de pensadora e a minha poesia ainda assim sairia. Ela é uma força que nasce em mim, é como uma gravidez que deve ir até o fim. De qualquer jeito e em qualquer lugar. Não importa muito o lugar ou o contexto.]

<sup>18</sup> MERINI, 2018, p. 322. [Não sou uma máquina / que só escreve poemas, / sou uma mulher frágil].

<sup>19</sup> MERINI, 1999, p. 13. [Muito mais são os editores ávidos é que publicam tantos livrinhos, quando poderiam ter feito uma *opera omnia*.]

Figura 1 – Sepultura de Alda Merini no Cimitero Monumentale, em Milão.



Fonte: DAGRADA, Claudia Noemi (2021).

Merini nasce na primavera de 1931, e se refere ao próprio nascimento em termos também proféticos, como nos versos: “Sono nata il ventuno a primavera, / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta”, poema que foi publicado em 1991, e “Io non fui originata / ma balzai prepotente / dalle trame del buio / per allacciarmi ad ogni confusione”, que data de 1953 e foi publicado em 1955, e é elaborado como se o destino da

poeta já estivesse traçado.<sup>20</sup> Em ambos os casos, há um eu muito presente que partilha de alguns elementos da biografia da autora: o dia do nascimento (Merini nasce dia 21 de março), a estação do ano (a primavera no hemisfério norte), a relação com a loucura (naqueles anos Merini já havia recebido os primeiros diagnósticos psiquiátricos) e o fato de ser uma mulher. São elementos centrais da sua poética, e essa identificação entre o eu dos poemas e a própria autora acentua a relação entre vida e escrita enquanto um artifício. O seu percurso como poeta começa quando ela ainda é bem jovem, no final da década de 1940, e já em 1941 vence o prêmio *Giovani Poetesse Italiane* [Jovens Poetisas Italianas].<sup>21</sup> Essa relação com a poesia desde cedo também dá à sua biografia certo ar de vocação e destino, palavras que tomo de um importante texto que Raboni dedica à sua poética, intitulado “Merini: per vocazione e per destino”, que data de 2001. Nele, o poeta milanês comenta a respeito da trajetória de Merini, e fala de “un’esperienza che continua, nonostante tutto, e vorrei dire *per vocazione e destino*, a configurarsi come *erratica* e *sommersa*; e a ricavare peraltro da tale immagine non certo una diminuzione, bensì un *misterioso* incremento della propria *forza d’incanto*”.<sup>22</sup> Raboni nos fala de uma persistência de Merini em escrever poesia, que busca nas adversidades da própria vida elementos para a escrita. Discutirei neste capítulo quais são as principais dessas adversidades e como elas são abordadas por Merini. Da citação de Raboni, destaco algumas outras palavras-chave que nos ajudarão ao longo do percurso que proponho neste capítulo. Trata-se de uma experiência errática, que é imprevisível e muda continuamente, e talvez por isso seja difícil dar conta de toda a sua trajetória literária, e as pesquisas se constituem como pequenos recortes. É uma experiência que está ligada ao mistério, àquilo que foge à razão, e que também por isso pode ser entendida como uma trajetória da palavra em direção ao silêncio e ao inexprimível. A própria ideia de vocação e destino está ligada a esse mistério da vida. Raboni vê nisso tudo uma força de encanto, isto é, a algo que também foge à razão e está ligado ao mistério, a uma dimensão outra da vida.

Certamente, não se pode pensar numa trajetória que é igual do começo ao fim, e essa ideia de vocação, de profecia vai se transformando, ganhando nuances ao longo da vida da poeta. Em 1941, a Itália vivia os anos de fascismo e da Segunda Guerra Mundial. Essas circunstâncias afetam todo um coletivo, e muito da literatura italiana do século passado se

<sup>20</sup> MERINI, 2018, p. 353, 65. [Nasci dia vinte e um na primavera / mas não sabia que nascer louca, / abrir as folhas / pudesse desencadear intempéries]; [Eu não fui originada, / mas saltei prepotente / das tramas do escuro / para amarrar-me a toda confusão].

<sup>21</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. IX.

<sup>22</sup> RABONI, 2005 [2001], p. 339, grifos nossos. [uma experiência que continua, apesar de tudo, e queria dizer por vocação e destino, a se configurar como errática e submersa; e aliás a extrair de tal imagem certamente não uma diminuição, mas sim um misterioso incremento da própria força de encanto].



volta para pensá-las.<sup>23</sup> Vale notar, entretanto, que apesar de passar a infância e parte da adolescência nesse contexto, Merini quase não aborda esses temas na sua escrita.<sup>24</sup> Isto porque, como tratarei ao longo deste trabalho, a sua escrita se volta para dentro, para a experiência individual mais do que a coletiva. A poeta acaba retomando outras perspectivas e elege como mestres algumas das suas leituras de formação,<sup>25</sup> como Rainer Maria Rilke (1875-1926), Dante Alighieri (1265-1321) e Paul Valéry (1871-1945), cujos poemas Merini traduz por prazer ainda jovem.<sup>26</sup> São autores que se voltam também para o coletivo, mas não é essa característica que Merini traz para os seus poemas, mas sim um imaginário dantesco, uma busca pela transcendência como em Rilke e o simbolismo de Valéry. Mesmo que a guerra não se configure como um tema para a sua escrita, vale observar como ela afeta a sua vida naquele momento.

Milão é uma das cidades mais bombardeadas ao norte da Itália,<sup>27</sup> o que faz com que a família de Merini precise fugir da capital lombarda e se refugiar em cidades do interior da Lombardia em busca de segurança. Por dois anos, uma Merini muito jovem se separa de parte da família (a irmã mais velha e o pai) e passa a trabalhar nos arrozais para ajudar a mãe e o irmão recém-nascido. Em 1945, com o fim da guerra, reencontra a outra parte da família e a casa da infância, que havia sido destruída pelas bombas. Décadas mais tarde, Merini comenta a respeito desse período, em *La poesia luogo del nulla*. O livro, vale lembrar, foi publicado em 1999, ou seja, quase cinco décadas depois do período de que estou falando. No comentário de Merini, em que aborda dois anos do evento bélico, ela começa evocando uma figura importante da literatura italiana e da sua própria vida amorosa, o escritor Giorgio Manganelli (1932-1990), de quem falarei mais adiante, nas próximas páginas. Merini diz o seguinte:

Era una casa signorile [quella di Manganelli], miracolosamente scampata al bombardamento del 14 ottobre 1943 dove tutta Milano perse la vita.

---

<sup>23</sup> Vale notar, por exemplo, a poética de Raboni, que é coetâneo e conterrâneo de Merini: milanês nascido em 1932, em cuja poética a guerra se reverbera. A esse respeito, veja-se SANTI, 2019. Outro exemplo importante é Giorgio Caproni, poeta de outra geração, nascido em 1912, em Livorno. Caproni é um combatente antifascista na Resistência, e esse evento marca toda a sua poética. A respeito de Caproni, veja-se o recente volume dedicado ao poeta, CARMINATI, GHISI, PETERLE, 2022.

<sup>24</sup> Não ignoramos, entretanto, que Merini fale da guerra e até tenha um poema intitulado “Guerra”, publicado na coletânea *Superba è la notte* (Einaudi, 2000), mas que não trata desse evento histórico em particular.

<sup>25</sup> Cf. CALANDRONE, 2021, p. 82.

<sup>26</sup> Cf. MERINI, 1999, p. 22.

<sup>27</sup> Milão foi também centro da Resistência italiana. Não à toa, é fundamental para autores como Elio Vittorini (1908-1966) e Giovanni Raboni (1932-2004). Vittorini, siciliano que lutou na guerra, escreve *Uomini e no* (1945), cuja trama é ambientada na Milão ocupada pelos nazistas durante o inverno de 1944. Raboni, milanês como Merini, adota o tema da guerra como um legado coletivo, um espectro que modifica a aura da cidade. A respeito da poética raboniana, cf. SANTI, 2019; da literatura da Resistência, cf. BIANCONI, 2013; e, por fim, de Vittorini e os escritores publicados pela importante coleção “I gettoni”, da Einaudi, cf. ASSINI, 2020.

Milano era diventata un rogo, la gente scappava dappertutto e si strappava i capelli, i rifugi erano pieni di morti. Era il tempo in cui Quasimodo cantava:  
 E come potevamo noi cantare  
 con il piede straniero sopra il cuore  
 coi morti abbandonati nelle piazze  
 Io e la mia famiglia c'eravamo miracolosamente salvati e eravamo sfollati a Vercelli dove praticamente vivevamo nelle risaie. Passarono tre inverni tremendi in cui io stessa per potermi guadagnare da vivere andai a fare la mondina. E avevo appena dodici anni.  
 Mia madre era divenuta inservibile.  
 Traumatizzata dalla guerra non riusciva a dirigere la famiglia, mia sorella corteggiava i tedeschi e in tutta quella sarabanda molti divennero ricchi a spese dei poveri diavoli. Per un pezzo di pane avremmo venduto l'anima al diavolo.  
 Finì la guerra tornammo a Milano a piedi e ci accampammo nel primo vano libero trovato. Erano anche scoppiate epidemie. Lo strano fu che in questo generale disastro cominciò e nacque la poesia del 900. Forte come non mai e piena, come disse [David Maria] Turoldo, di amorosi sensi ma non erano certo i sensi sui cui, curiosamente, m'interrogano i giovani. Erano i sensi della rinascita. L'amore sconvolgente, di chi ha perso la propria Patria.<sup>28</sup>

A poeta fala de como a guerra afetou a sua própria vida e família, marcando um período de privações e perdas. No seu caso, há ainda a perda simbólica da mãe e um senso de injustiça que é evocado na conversa. Apesar da imprecisão da data<sup>29</sup> – que confere ao relato certa veracidade e impacto –, o ano de 1943, e particularmente o mês de agosto, é marcado por bombardeios ditos “de saturação”, que consistem em simplesmente deixar as bombas caírem em queda livre no território inimigo. Trata-se de um ano de muita violência e destruição para a cidade, que, nos dois anos precedentes, entre 19 de dezembro de 1940 e 25 de outubro de 1942, não sofre ataques por bombas.<sup>30</sup> Em razão disso é que a família de Merini, como muitas outras, abandona Milão. O lugar para onde retornam com o fim da

<sup>28</sup> MERINI, 1999, p. 8-12. [Era uma casa senhoril (a de Manganelli), que escapou milagrosamente do bombardeamento de 14 de outubro de 1943, onde toda Milão perdeu a vida. Milão havia se tornado uma fogueira, as pessoas fugiam para todos os lados e se arrancavam os cabelos, os refúgios estavam cheios de mortos. Era o tempo em que Quasimodo cantava: *E como podíamos nós cantar / com o pé estrangeiro sobre o coração / com os mortos abandonados nas praças*. Eu e a minha família tínhamo-nos salvado milagrosamente e estávamos refugiados em Vercelli, onde praticamente vivíamos nos arrozais. Passaram-se três invernos tremendos em que eu mesma, para poder ganhar a vida, trabalhei como *mondina* [trabalhadora sazonal dos arrozais]. E tinha apenas doze anos. Minha mãe havia se tornado imprestável. Traumatizada pela guerra, não conseguia gerir a família, minha irmã cortejava os alemães e em toda aquela sarabanda muitos se tornaram ricos por conta dos pobres diabos. Por um pedaço de pão teríamos vendido a alma ao diabo. Acaba a guerra e voltamos para Milão a pé e acampamos no primeiro vão livre que encontramos. Houve também epidemias. O mais estranho foi que nesse desastre geral começou e nasceu a poesia do século XX. Forte como nunca e cheia, como disse (Davide) Turoldo, de sentidos amorosos, mas não eram, certamente, os sentidos sobre os quais, curiosamente, me perguntavam os jovens. Eram os sentidos do renascimento. O amor que abala, de quem perdeu a própria Pátria.]

<sup>29</sup> Mauro Colombo, autor de livros como *Milano nei secoli* (Ledizioni, 2018), faz uma cronologia dos bombardeamentos na cidade. Nessa lista, não consta a data citada por Merini. Também não há registros dela em jornais. A cronologia está disponível em: <https://www.storiadimilano.it/Repertori/bombardamenti.htm>. Acesso em 29 mar. 2023.

<sup>30</sup> Cf. COLOMBO, 2003.

guerra está devastado. Há um registro da região em que a família Merini passa a viver a partir de então. Na fotografia (Figura 2), é possível observar os acampamentos dos quais a autora fala, com pessoas que tentavam se salvar, bem como homens e carroças cheias, o que dá maior dimensão ao nome da mostra em que essa e outras fotos desses dias de bombardeio foram exibidas: “Ma noi ricostruiremo” [Mas nós reconstruiremos]. É um título que acaba dialogando com a fala de Merini, quando ela diz que a poesia que nasce na guerra é cheia dos “sentidos do renascimento”, isto é, que faz das cinzas e das ruínas um ponto de partida, um modo de renascer.<sup>31</sup> A casa para a qual a poeta e a sua família se mudam está localizada, ainda hoje, no Naviglio, em Via Ripa di Porta Ticinese, número 47.<sup>32</sup> A poucos passos da casa fica uma ponte (Figura 3), que desde 1º de novembro de 2019, no aniversário de dez anos do seu falecimento, é dedicada à poeta.

Figura 2 – “Ma noi ricostruiremo”. Vista da Praça Sant’Eustorgio, em Milão.



Fonte: CALABRESI, Mario (2020).

<sup>31</sup> Para outras perspectivas da literatura que nasce na guerra, vejam-se as notas 18 e 22.

<sup>32</sup> Cf. BRIGANTI, 2019, p. 83.

Figura 3 – Ponte Alda Merini, no Naviglio.



Fonte: LA REPUBBLICA (2019).

Milão é o cenário de algo que ocorre em muitos outros lugares na Itália, em diversas localidades atingidas pelos bombardeamentos da guerra. A fala de Merini, entretanto, parece se voltar mais para a própria experiência do que para a coletiva, mesmo que parta desta. Esse olhar para dentro pode ser observado na sua abordagem literária, em versos como: “O sortemia dove mi sospingi? / Perché verso braccia / che mi rifiutano invece?”.<sup>33</sup> A composição data do final da década de 1940 e foi publicada na obra de estreia da poeta, da qual falarei em breve. Merini coloca um eu bem presente, marcado pela repetição de “mia” e “mi”, retomado também no último verso, o que confere para essa voz um olhar centrado num eu. É interessante observar que havia também uma tendência da poesia italiana do pós-guerra que visava um afastamento dessa perspectiva, bem como a renovação do código poético.<sup>34</sup>

<sup>33</sup> MERINI, 2018, p. 8. [Ó minha sorte, para onde me impeles? / Porque para braços / que em vez disso me rejeitam?].

<sup>34</sup> Vale notar também que os coetâneos de Merini, isto é, a geração nascida nos anos 1930, de modo geral têm obras publicadas a partir dos anos 1960. Vejamos alguns importantes nomes da poesia italiana desse período: Amelia Rosselli (1930-1996) estreia com *Vazioni belliche*, em 1964; Giancarlo Majorino (1928-2021), com *La capitale del nord*, em 1959; Raboni, com *Il catalogo è questo*, em 1961; Tiziano Rossi (1935), com *La talpa imperfetta*, em 1968; e Edoardo Sanguineti (1930-2010) com *Laborintus*, em 1956. Um fio que liga essas obras é o momento histórico de forte urbanização no pós-guerra, a vida nas fábricas e o experimentalismo. A respeito de uma linha da poesia italiana produzida entre 1960 e 2000, veja-se TESTA, 2005.

No imediato pós-guerra, em Milão, a jovem Merini passa a trabalhar para ajudar a família. Os primeiros poemas, que, alguns anos depois, seriam publicados em revistas e comporiam o seu livro de estreia, são escritas na máquina de escrever do escritório em que trabalhava como datilógrafa.<sup>35</sup> As composições datam a partir de 1947, quando Merini tinha 16 anos. E essa juventude certamente marca a percepção que se tem dos seus poemas, como bem observa Borsani, quando comenta: “da dove viene uno slancio lirico così evoluto? Come ha potuto formarsi tanta profondità di pensiero in un’adolescente? Sono domande che lasceranno senza risposta i primi lettori delle sue poesie”.<sup>36</sup> Nessa época, final dos anos 1940, Merini passa a frequentar a casa e o círculo social de Giacinto Spagnoletti, que é considerado o seu “descobridor”.<sup>37</sup> Nessa rede de contatos, ela conhece Maria Corti, David Maria Turolto, Luciano Erba, Giorgio Manganelli e outras pessoas da cena cultural milanesa. Isto é, ali é o ponto de partida para a sua trajetória literária. Como havia comentado, é onde Merini conhece Manganelli, com quem passa a ter uma conturbada relação amorosa, que será lembrada por ela e pela crítica literária por décadas, ainda que depois o contato entre eles diminua significativamente. Anos mais tarde, Manganelli escreve uma resenha e um prefácio para dois livros de Merini.<sup>38</sup> O escritor é, desde o início, um norte literário para a poeta e, como propõe Calandrone, Merini “imita alcune delle trovate linguisticamente e logicamente deraglianti del suo primo amore”.<sup>39</sup> Quando Manganelli falece, em 1990, Merini declara ter perdido a sua bússola.<sup>40</sup>

É na casa do escritor que a poeta tem acesso a uma rica biblioteca,<sup>41</sup> e vale notar que Merini precisa abandonar os estudos durante a guerra e não os retoma com o seu fim, porque começa a trabalhar. Esse fato se torna uma angústia na esfera pessoal da autora. Borsani aponta que a interrupção dos estudos é um ponto delicado, “un motivo ricorrente nelle sue ansie, nei furori messi in atto per superare un esasperato senso di inadeguatezza”.<sup>42</sup> Décadas mais tarde, Maria Corti, no prefácio à coletânea de poemas intitulada *Fiore di poesia. 1951-*

<sup>35</sup> Cf. CALANDRONE, 2021, p. 15.

<sup>36</sup> BORSANI, 2018, p. X. [De onde vem um ímpeto lírico tão evoluído? Como se pôde formar tanta profundidade de pensamento numa adolescente? São perguntas que deixarão sem resposta os primeiros leitores dos seus poemas.]

<sup>37</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. X-XI.

<sup>38</sup> Me refiro ao prefácio de *L'altra verità. Diario di una diversa* (Libri Scheiwiller, 1986) e da resenha para *La Terra Santa* (All'insegna del pesce d'oro, 1984). Falarei desses textos e obras mais adiante.

<sup>39</sup> CALANDRONE, 2021, p. 58. [imita alguns dos truques linguísticos e lógicos de seu primeiro amor].

<sup>40</sup> Vale notar um dos poemas que Merini dedica a Manganelli, intitulado “Psyche a Pan”, publicado em 1980. Cf. MERINI, 2018, p. 166.

<sup>41</sup> Cf. MERINI, 1999, p. 21.

<sup>42</sup> BORSANI, 2018, p. XVII. [É um ponto delicado esse, um motivo recorrente nas suas angústias, nas iras colocadas em ação para superar um exasperado sentido de inadequação. Um vazio formativo que a sociedade a faz sentir como uma ausência, apesar das suas qualidades extraordinárias.]

1997, comenta que “non è naturalmente poesia colta quella della giovane Merini, c’è uno stato di rapimento e di oscuro interrogarsi, sincero e violento, un tutto che è apparso subito alla sua uscita pubblica molto originale”.<sup>43</sup> Com isso, Corti traz para o campo da crítica a formação intelectual de Merini, contrapondo a isso o que a filóloga considera o valor literário da poética meriniana, isto é, não o caráter intelectual, a poesia culta, mas sim o arrebatamento, os questionamentos obscuros, sinceros e violentos – elementos que estão ligados a um caráter místico da sua escrita, que se volta para a busca por experiências espirituais, uma intimidade com algo divino e transcendente, em versos como: “Se tu potessi / come un’ala spiegarti, anima mia, / il mio povero occhio nel suo lago / non ti raccoglierebbe...”.<sup>44</sup> Eles datam desses anos do final da década de 1940 e se encerram de modo sugestivo com as reticências, e foram incluídos como parte dos “Piccoli canti”, cantos de abertura da sua obra de estreia, que é publicada alguns anos depois. Antes disso, Merini tem poemas publicados em revistas e coletâneas, das quais tratarei em breve.

Merini ainda comenta a privação dos estudos e a sua relação com eles em duas notas autobiográficas. A primeira foi escrita para a segunda edição da coletânea *Poesia italiana contemporanea. 1909-1949* (Guanda, 1950), organizada por Spagnoletti, a quem a poeta dedica alguns poemas.<sup>45</sup> Na nota, Merini revela elementos de si, da sua infância, da relação com o pai e a mãe, bem como a importância que ela mesma dava aos estudos:

La mia infanzia non ha nulla di caratteristico: un’infanzia apparentemente, esteriormente, comune ma, data la mia sensibilità acuta e forse già esasperata, ricca di toni a volte angosciosi, melanconici. Sono sempre stata isolata, *chiusa in me stessa*, pochissimo compresa dai miei e, forse per questo, il mio amore per loro non aveva confini, era assoluto. A scuola, parlo dei corsi elementari, sono sempre stata prima e senza fatica perché lo studio fu sempre una mia parte vitale.<sup>46</sup>

Essa nota, além de falar da relação com os estudos, oferece alguns pontos para se pensar em certo caráter da sua poesia. A sua poética explora a interioridade, se volta para si, e

<sup>43</sup> CORTI, 1998, p. 5. [Não é, naturalmente, poesia culta a da jovem Merini, há um estado de arrebatamento e de escuro interrogar-se, sincero e violento, tudo isso aparece em jogo na sua aparição pública muito original.]

<sup>44</sup> MERINI, 2018, p. 7. [Se tu pudesses / como uma asa despregar-te, alma minha, / o meu pobre olho no seu lago / não te recolheria...]. Vale notar que há um jogo linguístico difícil de ser traduzido com o termo “spiegarti”, que pode querer dizer tanto “despregar-te” quanto “explicar-te”. Optei pelo primeiro para manter a ideia de algo que é grande demais para se recolher.

<sup>45</sup> Alguns exemplos são: “Luce”, “A Giacinto Spagnoletti”, “A Giacinto Spagnoletti”, “A G. S.” (cf. MERINI, 2018, p. 23-24, 135, 155, 287).

<sup>46</sup> MERINI apud BORSANI, 2018, p. XVI, grifos nossos. [A minha infância não tem nada de característico: uma infância aparentemente, externamente comum, mas, dada a minha sensibilidade aguda e talvez já exasperada, rica de tons às vezes angustiados, melancólicos. Sempre fui isolada, fechada em mim mesma, muito pouco compreendida pelos meus pais e, talvez por isso, meu amor por eles não tinha confins, era absoluto. Na escola, falo do ensino fundamental, sempre fui a primeira e sem fadiga, porque o estudo sempre foi uma parte vital minha.]

o eu dos poemas está ‘fechado em si mesmo’, como se vê em outros versos dos “Piccoli canti”: “S’anche ti lascerò per breve tempo, / solitudine mia, se mi trascina / l’amore, tornerò, stanne pur certa; / i sentimenti cedono, tu resti”.<sup>47</sup> Na segunda nota, tirada de uma carta que data de 1946 e foi enviada a Maria Corti, Merini associa o penar causado pela impossibilidade de continuar os estudos às primeiras manifestações do sofrimento psíquico, bem como à poesia enquanto busca por um equilíbrio:

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 improvvise le prime manifestazioni di quello scompenso nervoso che doveva sfociare quasi per sete di equilibrio in forme di *poesia personalissime*.<sup>48</sup>

O que a poeta então trata por ‘descompensação nervosa’, termo de cunho popular que se refere a qualquer patologia psicológica ou neurológica, seria diagnosticado por psiquiatras apenas em 1950. É desse início de década o poema “Selvaggia”, composição que data de 19 de fevereiro de 1950 e traz à tona esse tema:

### Selvaggia

Fu la spina gigante  
del mio fermo complesso  
a nutrirmi di rapide follie  
e d’arsicce tensioni...

I rovi, i rovi hanno scatenato  
al mio capo inseguito  
questa chioma violenta e tumultuosa,  
luce di diffidenza!

E, ai miei piedi, l’allarme d’ogni punta  
in agguato nel bosco;  
tenerezze salvate  
reggono, inconoscibili, il mio canto...<sup>49</sup>

### Selvagem

Foi a espinha gigante  
do meu firme complexo  
a me nutrir de rápidas loucuras  
e de ásperas tensões...

As amoras, as amoras desencadearam  
na minha cabeça perseguida  
esta juba violenta e tumultuosa,  
luz de desconfiança!

E, aos meus pés, o alerta de cada ponta  
à espreita no bosque;  
ternuras guardadas  
regem, desconhecidas, o meu canto...

No poema parece haver uma necessidade de justificar os diagnósticos, ao mesmo tempo em que se cria uma atmosfera de perigo constante desse estado de sofrimento psíquico. É um dos primeiros poemas a relacionar poesia e loucura. Esse mesmo tema é retomado no

<sup>47</sup> MERINI, 2018, p. 7. [Ainda que vá te deixar por breve tempo, / solidão minha, e se me arrasta / o amor, vou voltar, tenhas certeza disso; / os sentimentos cedem, tu permaneces.]

<sup>48</sup> Idem, p. XVII, grifos nossos. [Mais tarde, durante a guerra, quando por razões diversas não pude me inscrever no ensino médio e, aliás, fui obrigada a suspender qualquer tipo de estudo, além de sofrer terrivelmente por isso, tive de repente as primeiras manifestações daquela descompensação nervosa que resultaria em formas de poesia muito pessoais.]

<sup>49</sup> MERINI, 2018, p. 26.

poema “Dove le ombre crescono”, sempre de 1950,<sup>50</sup> e vale notar que “ombre” é uma das palavras que Merini usa para falar da sua condição psíquica, e que Borsani retoma no título de *Il suono dell’ombra*. Outra palavra que Merini usa para tratar da própria psique é “limiti”, e “Dove le ombre crescono” se encerra precisamente com ela, com o verso que diz: “so che cadrò dannata dai miei limiti”,<sup>51</sup> o que cria uma perspectiva de profecia e destino, da loucura como danação.

É no mesmo ano de 1950 que Merini tem os seus primeiros poemas publicados. No quarto volume da revista *Paragone*<sup>52</sup> saem “Lettere” e “Estasi di San Luigi Gonzaga”; na já citada antologia organizada por Spagnoletti, *Poesia italiana contemporanea. 1909-1949*,<sup>53</sup> são publicados outros cinco, “La presenza di Orfeo”, “Il gobbo”, “La città nuova”, “Lettere” e “Luce”.<sup>54</sup> No ano seguinte, a antologia *Poetesse del Novecento (All’insegna del pesce d’oro, 1951)*, organizada por Eugenio Montale e Maria Luisa Spaziani, inclui quatro poemas de Merini, “Il gobbo”, “Luce”, “S. Teresa del Bambino Gesù” e “Lasciando adesso che le vene crescano”. Trata-se de poemas compostos entre 1948 e 1950, um breve período de contínua produção poética. Desses poemas, vale notar a figura de Santa Teresa, que está ligada ao catolicismo e ao misticismo, com a qual Merini traça certo diálogo intertextual, já que a poeta traz para esse poema referências diretas à biografia da santa.<sup>55</sup> Ela é retomada em “Santa Teresa soffre di solitudine”, poema publicado em *La Terra Santa e altre poesie* (Lacaita, 1984).<sup>56</sup> Com Santa Teresa e São Luís Gonzaga, Merini cria uma abordagem da religião por meio de figuras conhecidas por um caráter místico e, particularmente com Santa Teresa, ligada ao delírio enquanto modo de se colocar à escuta do divino, em contato com uma

<sup>50</sup> O poema só é publicado em 1955, na coletânea *Paura di Dio*.

<sup>51</sup> MERINI, 2018, p. 77. O poema na íntegra: “Dove le ombre crescono, sin quasi / a traspirare luce, sui portali / del giorno, io soffro la dolente immagine / del mio pallido vivere malcerto. / Doce già s’ode stridere catena / rugginosa di brama e di condanna, / so che cadrò dannata dai miei limiti”. [Onde as sombras crescem, até quase / transpirar luz, nos portais / do dia, eu sofro a dolorosa imagem / do meu pálido viver incerto. / Onde já se ouve ranger corrente / ferrugenta de desejo e condenação, / sei que serei condenada pelos meus limites.]

<sup>52</sup> Fundada e dirigida por Roberto Longhi (1890-1970) e Anna Banti (1895-1985), *Paragone* foi uma importante revista para a cultura italiana da época, que contou com a contribuição de grandes nomes da crítica literária e da literatura italiana daqueles anos, como Pier Paolo Pasolini (1922-1975), de quem tratarei mais adiante. Para ulteriores informações a respeito da revista, veja-se <https://paragone.it/>.

<sup>53</sup> Vale notar, como bem ressalta Elvira Ghirlanda, que nessa coletânea as únicas poetisas são Merini e postumamente Antonia Pozzi (1912-1938). Cf. GHIRLANDA, 2020, p. 123. A respeito da poética de Antonia Pozzi, veja-se CATTONI, 2021.

<sup>54</sup> Vale notar que, na obra de estreia da poeta, “Luce” é publicada de modo espelhado a “Colori”, que tem a mesma data de composição. Essa disposição sugere um caminho de leitura sobre as metáforas na poética de Alda Merini. A esse respeito, veja-se GUBERT, 1999.

<sup>55</sup> A intertextualidade com textos provavelmente lidos é frequente na escrita meriniana. Isso também ocorre, por exemplo, com Dante, particularmente em *Le rime petrose*, que data de 1983, e evoca diretamente as *Rime petrose* do autor fiorentino. Ainda, em “Luce”, Merini evoca a fábula de Amor e Psiquê contada por Apuleio em *As metamorfoses*. A esse respeito, Cf. GHIRLANDA, 2020, p. 134.

<sup>56</sup> Vale ressaltar que se trata de uma publicação diferente de *La Terra Santa* publicada pela All’insegna del pesce d’oro no mesmo ano de 1984.



dimensão outra, o que lança certa luz sobre a sua poética. Todos esses poemas publicados compõem a obra de estreia da jovem Merini, publicada em 1953 pela Schwarz, intitulada *La presenza di Orfeo*.

## 2.1 A JUVENTUDE DE *LA PRESENZA DI ORFEO*

*La presenza di Orfeo* é uma pequena coletânea, que conta com 22 poemas, escritos entre 1947 e 1952, organizados em ordem cronológica e, na maioria dos casos, com a data ou período de composição. A publicação se dá por insistência de Spagnoletti e financiamento de Ida Borletti,<sup>57</sup> a quem o livro é dedicado, “con gratitudine”. Merini tinha 22 anos, e a obra é publicada pela editora que publicava também grandes nomes da literatura italiana – como Mario Luzi, que Merini conhece no círculo social de Spagnoletti, e Salvatore Quasimodo, por quem nutre grande admiração e com quem mantém uma boa amizade. A obra é publicada num momento delicado da vida da autora, e é fruto de um esforço coletivo para cuidar de Merini naquele período em que recebia os primeiros diagnósticos psiquiátricos e quando já havia passado por algumas “casas de cura”. Em 1952, numa carta endereçada ao médico e poeta tarantino Michele Pierri (1899-1988) – que, em 1984, se tornaria o segundo marido de Merini –, Spagnoletti aponta que “lo psichiatra che la teneva in cura si è dimostrato scettico sui risultati di un anno e mezzo di psicanalisi, elettroshock, ecc. L’ha dichiarata, a bruciapelo, *inguaribile*”.<sup>58</sup> Por essa declaração do psiquiatra e considerando o sofrimento psíquico da jovem poeta, Spagnoletti julga um ato humano e de justiça publicar uma obra poética inteiramente da autora e declara, na mesma carta: “vista questa situazione, ho pensato che sarebbe giusto, umanamente, intervenire con quello che ella ha di più suo, cioè con la poesia. Chissà che questo non serva di più che gli elettroshock”.<sup>59</sup> Essa declaração é interessante, porque Spagnoletti apresenta a poesia de Merini como algo de “seu”, que faz parte dela, que já sugere a imbricação de vida e poesia, mas também lança luz para aquela noção de destino e vocação. *La presenza di Orfeo*, então, é publicada nesse contexto de cuidado da jovem Merini e de valorização da sua poética.

<sup>57</sup> Cf. CALANDRONE, 2021 p. 58.

<sup>58</sup> SPAGNOLETTI apud BORSANI, 2018, p. XIV, grifos nossos. [O psiquiatra que cuidava dela [Merini] se demonstrou cético em relação aos resultados de um ano e meio de psicanálise, eletrochoque etc. Declarou-a, à queima roupa, *incurável*].

<sup>59</sup> SPAGNOLETTI apud BORSANI, p. XIV. [visto essa situação, pensei que seria justo, humanamente, intervir com aquilo que ela possui de mais seu, isto é, com a poesia. Quem sabe se isso não serve mais do que os eletrochoques].

Além do eu fechado em si mesmo, os poemas dessa obra de estreia também se caracterizam pela relação com a religião, que se tornará um fio condutor para a poética meriniana. “La Vergine”, por exemplo, é um poema que data de 1947, e caracteriza, para Borsani,<sup>60</sup> uma extraordinária maturidade estilística para a idade de Merini, que tinha apenas 16 anos.

### La Vergine

Non avete veduto le farfalle  
con che leggera grazia  
sfiorano le corolle in primavera?  
Con pari leggerezza  
límpido aleggia sulle cose tutte  
lo sguardo della vergine sorella.  
Non avete veduto quand'è notte  
le vergognose stelle  
avanzare la luce e ritirarla?...  
Così, timidamente, la parola  
varca la soglia  
del suo labbro al silenzio costumato.  
Non ha forma la veste ch'essa porta,  
la luce che ne filtra  
ne disperde i contorni. Il suo bel volto  
non si sa ove cominci, il suo sorriso  
ha la potenza di un abbraccio immenso.<sup>61</sup>

### A Virgem

Não vistes as borboletas  
com que leve graça  
tocam as corolas em primavera?  
Com par leveza  
límpido paira sobre as coisas todas  
o olhar da virgem irmã.  
Não vistes quando é noite  
as acanhadas estrelas  
avançarem a luz e retirá-la?...  
Assim, timidamente, a palavra  
atravessa o limiar  
do seu lábio ao silêncio acostumado.  
Não há forma a veste que ela traz,  
a luz que por ela se filtra  
dispersa os contornos. O seu belo rosto  
não se sabe onde começa, o seu sorriso  
tem a potência de um abraço imenso.

O tom elevado do poema dá um ar de seriedade e reverência para a figura da Virgem Maria, que é retratada de forma suave e sublime. Borsani destaca também o papel da palavra,<sup>62</sup> e afirma: “i versi esprimono l’atto decisivo, l’inizio di un percorso al quale lei non può e non vuole sottrarsi. La parola varca un confine senza ritorno per andare a occupare il silenzio del mondo circostante”.<sup>63</sup> A poeta e pesquisadora brasileira, Mariana Ianelli, por exemplo, vai ressaltar a figura de Maria num segundo momento da poética meriniana – em *Magnificat. Un incontro con Maria* (Frassinelli, 2002) – e comenta que esse é “um livro em que a autora dá voz à mãe de Cristo como aquela que se torna, ela mesma, a morada da Palavra, simbolizando aí a poesia quando se funde à mística: Maria como aquela que traz a

<sup>60</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. X.

<sup>61</sup> MERINI, 2018, p. 9.

<sup>62</sup> Em relação ao silêncio e à palavra, ou melhor, o Verbo (Cristo), veja-se a análise que Paola Baioni faz da obra *Cantico dei Vangeli* (Frassinelli, 2006), cf. BAIONI, 2008.

<sup>63</sup> BORSANI, 2018, p. X. [Os versos expressam o ato decisivo, o início de um percurso do qual ela não pode e não quer se subtrair. A palavra cruza um confim sem retorno para ir ocupar o silêncio do mundo ao redor.] Nesse trecho, Borsani faz referência direta a uns versos do poema, são eles: “Così, timidamente, la parola / varca la soglia / del suo labbro al silenzio consumato” [Assim, timidamente, a palavra / cruza o limiar / do seu lábio para o silêncio consumado]. Lembrando que se trata da figura da Virgem Maria nesse poema, figura que a voz do poema observa e tenta descrever.

boca unida à boca de Deus e o pensamento criador feito carne”.<sup>64</sup> Apesar de não dar voz a Maria nesse poema da juventude, não se pode ignorar que desde a primeira coletânea da autora essa relação entre palavra e silêncio já esteja presente. Aliado a isso, como ressalta Borsani, Merini estabelece a poesia enquanto destino, chave profética.

Merini traz isso para o campo poético em outro momento da sua escrita, nos anos 1990, quando recupera o poema “Il gobbo”, que data de 1948. Segundo Cortellessa, a figura do corcunda (do *gobbo*) é retomada em retrospectiva: “negli anni Novanta [il gobbo] diviene retrospettivamente immagine profetica della propria stessa vecchiezza, funestata da ‘stanche solitudini forzate’ [...]. Eppure quella di Merini non è una poesia tragica. Almeno, non sempre e non solo”.<sup>65</sup> É interessante uma nuance da perspectiva de Cortellessa – em consonância com Corti<sup>66</sup> –, que lança para a poética de Merini um olhar que percebe, por trás do trauma poetizado, um gesto de felicidade, como uma persistência: “Alda Merini quella disperazione ha battezzato e continua incessantemente a battezzare. E dunque, è un essere profondamente felice”.<sup>67</sup> Isto é, a sua poesia está ligada à vida, porque a escrita, a palavra é uma forma vital, ainda que tenda a um silêncio místico, esse percurso na poesia é essencial. O silêncio mesmo, marcado pelos anos de internamento manicomial e afastamento da poesia, por sua vez, é morte.<sup>68</sup> Uma leitura dos dois poemas ajuda a melhor entender essa perspectiva:

### **Il gobbo**

Dalla solita sponda del mattino  
io mi guadagno palmo a palmo il giorno:  
il giorno dalle acque così grigie,  
dall’espressione assente.

Il giorno io lo guadagno con fatica  
tra le due sponde che non si risolvono.  
insoluta io stessa per la vita  
... e nessun m’aiuta.

Ma viene a volte un gobbo sfaccendato,  
un simbolo presago d’allegrezza  
che ha il dono di una strana profezia.

E perché vada incontro alla promessa

### **O gebo**

Da costumeira beira da manhã,  
eu ganho palmo a palmo o dia:  
o dia das águas tão cinzentas,  
da expressão ausente.

O dia eu o ganho com fadiga  
entre as duas beiras que não se resolvem,  
insolúvel eu mesma para a vida  
... e ninguém me ajuda.

Me vem às vezes um gebo vagabundo,  
um símbolo pressago d’alegria,  
com o dom d’uma estranha profezia.

E pra que vá de encontro à promessa,

<sup>64</sup> IANELLI, 2011, n. p..

<sup>65</sup> CORTELLESA, 2006, p. 162. [Nos anos noventa [o corcunda] se torna retrospectivamente imagem profética da própria velhice mesma, assolada por ‘cansadas solidões forçadas’ [...]. Contudo, a de Merini não é uma poesia trágica. Pelo menos não sempre e não somente.]

<sup>66</sup> Cf. CORTI, 1998, p. 3.

<sup>67</sup> CORTELLESA, 2006, p. 163. [Alda Merini batizou esse desespero e continua incessantemente a batizá-lo. E então, é um ser profundamente feliz.]

<sup>68</sup> Cf. BAIONI, 2008, p. 183.

Lui mi traghetta sulle proprie spalle.<sup>69</sup>

Atravessa comigo sobre o próprio dorso.  
(Trad. Anderson Piva)<sup>70</sup>

São os versos finais do poema que remetem à ideia de profecia e vocação, de algo do qual o eu não pode fugir, do seu destino. Há ainda esse eu que se apresenta com certo senso de inadequação, que é reforçado pela alegre figura do corcunda (o gebo, na tradução de Piva). O tom narrativo do poema indica um autorrelato irônico, que se inicia em tons melancólicos, no qual o eu fala de uma vida cotidiana desesperançada, mas o tom muda com a simbólica figura do corcunda. Quero discutir com maior atenção alguns detalhes. Nas primeiras estrofes há repetições tanto de palavras quanto de sons, que fazem com que o poema aprofunde a ideia de monotonia do cotidiano: na primeira estrofe, tem-se a assonância do “s” e a repetição da preposição italiana “da”; na segunda, mantém-se a assonância do “s” e há a retomada de termos da primeira estrofe (“sponda”, “guadagno”, “giorno”), além de certa assonância entre *fatica/vita* que aponta para a difícil relação com o trabalho. Com isso, os oito primeiros versos dialogam no que diz respeito à temática da vida cotidiana melancólica, repetitiva e solitária.

As margens evocadas nas duas primeiras estrofes indicam um limite e podem ser lidas como uma limitação não apenas física, mas também como alegoria das margens do próprio eu. Ela se acentua com o corcunda, que ajuda o eu a alcançar a promessa, ou seja, a atravessar as margens, as beiras, os limites. Entretanto, nos versos finais não há um “io” tão marcado, e a conjugação de “vada” [vá] deixa incerto quem é que precisa ir ao encontro da promessa. Essa escolha faz com que o eu e o corcunda se confundam. Nesse sentido, eu e corcunda estabelecem uma relação de identificação, são figuras às margens da sociedade, inadequadas para o *êthos*. Judith Butler, em *Relatar a si mesmo. Crítica da violência ética*, quando pensa o sujeito a partir de textos de Michel Foucault, descreve o *êthos*, isto é, a moral social imperante, ou o regime de verdade, da seguinte maneira:

[o regime de verdade] oferece um quadro para a cena de reconhecimento, delineando quem será classificado como sujeito de reconhecimento e oferecendo normas disponíveis para o ato de reconhecimento. Para Foucault, sempre haverá uma relação com esse regime, um modo de engendramento de si que acontece no contexto das normas em questão e, especificamente, elabora uma resposta para a pergunta sobre quem será o “eu” em relação a essas normas.<sup>71</sup>

Ou seja, estando inserido em um contexto social, ao falar de si, uma pessoa tende a responder à pergunta “quem sou eu?”. Parece ser essa pergunta que move o poema de Merini

<sup>69</sup> MERINI, 2018, p. 10.

<sup>70</sup> PIVA, 2020.

<sup>71</sup> BUTLER, 2021, p. 35.

– pergunta que ela continua respondendo ao longo da sua trajetória poética –, isto é, trata-se de um eu que busca uma identificação nesse quadro fornecido, mas acaba por formar uma identificação com uma figura marginal, fora desse *êthos*. A figura do corcunda é introduzida no poema precisamente com uma adversativa, “ma” [mas], propondo uma ideia que se opõe às estrofes precedentes, na forma e no conteúdo. A segunda metade do poema não apresenta repetições nem assonâncias: o corcunda traz ao poema um tom de fábula que agita a monotonia dos primeiros oito versos, com termos como *presago* e *allegrezza* (v. 10), *dono* e *profezia* (v. 11).

A filóloga italiana Elvira Ghirlanda, num recente artigo dedicado à primeiríssima fase poética meriniana, intitulado “‘Alla disperata ricerca di un vertice (di un verso)’: l’orfismo come oltraggio e difesa nelle poesie giovanili di Alda Merini”, aponta que o corcunda possui dupla função: uma alegórica e outra, simbólica.<sup>72</sup> Ela também destaca uma nota autobiográfica de Merini que evidencia essas funções e reforça aquele vínculo entre biografia e gênese dos poemas. A poeta comenta:

a sedici anni sognavo la laurea e piangevo perché, invece di studiare, dovevo *guadagnarmi* il pane andando a lavorare da un commercialista. Vedendo passare una persona deforme, pensavo che la vita mi stava deformando, che anche a me sarebbe venuta la gobba andando a lavorare. Il gobbo era contento, era felice e mi dicevo che, pur essendo giovane e bella, lui era più felice di me. Quindi questo gobbo mi faceva scuola, mi *prometteva di attraversare*, portata in braccio, come in un gioco infantile, il *fiume* travolgente che è la vita.<sup>73</sup>

Nessa fala de Merini há a retomada de palavras que a poeta usa no poema, como um gesto de poetização do real, que transmuta em palavras o vivido. Com isso, Merini parece buscar na poesia um sentido para o que vive. E o corcunda é símbolo não só do que está à margem, do que não cabe nesse *êthos*, mas também de um desejo de mudança e liberdade. Ele também está associado, no imaginário popular, à figura do louco, como bem destaca Ghirlanda, que ainda acrescenta:

sono figure che rappresentano il viandante, la guida che può introdurre il cambiamento, creature libere dal giudizio e dal divieto, sono la possibilità, cioè, per la diciassettenne, di scuotere le acque grigie e solite, di godere di una insana leggerezza che ha ancora modo di trasformarsi in occasione

<sup>72</sup> GHIRLANDA, 2020, p. 128

<sup>73</sup> MERINI apud GHIRLANDA, 2020, p. 128, grifos nossos. [aos dezesseis anos, sonhava com a graduação e chorava, porque, em vez de estudar, eu tinha que ganhar o pão indo trabalhar para um contador. Vendo passar uma pessoa deformada, pensei que a vida estava deformando a mim, que eu também me tornaria uma corcunda indo trabalhar. O corcunda era contente, era feliz e eu me dizia que, mesmo sendo jovem e bonita, ele era mais feliz que eu. Então, esse corcunda estava me fazendo escola, me *prometia fazer a travessia*, de braços dados, como em um jogo infantil, do rio impetuoso que é a vida].

creatrice, attraverso cui la poetessa sembra esprimere il già precoce e disperato anelito a uma realização oltre a convenção.<sup>74</sup>

Esse desejo é retomado no poema “da Il gobbo”, publicado quase cinco décadas depois, na coletânea *Ballate non pagate*, publicada em 1995 pela Einaudi, com organização de Laura Alunno. A obra é composta por poemas que datam do ínterim 1989-1995, ou seja, depois de um período trágico na vida da poeta, marcado por luto (pelo primeiro e o segundo marido) e o estigma do período de internamento manicomial. Tratarei desses eventos mais adiante neste e no próximo capítulo com maior atenção. O poema retoma de forma direta a figura do corcunda e esse período de juventude, mas não retoma o trabalho formal de “Il gobbo”.

#### da Il gobbo

Un tempo mi passava accanto un vecchio,  
ero giovane assai, piena d’attesa,  
e vedevo i miei libri alla Rizzoli.  
Ora il vecchio non passa, solo vecchie  
del Naviglio comprese nel mistero  
di stanche solitudini forzate.  
Il vecchio non riposa sulla zolla  
del mio brutto pensiero, vecchia io pure  
penso a distanze bianche e inverconde  
che io non ho battuto, ad atmosfere  
di canto che ricordano amicizia...  
Perduta ormai la via della speranza,  
vengo a cantare in mezzo a dei dementi  
sospinta da un illogico destino.<sup>75</sup>

#### de O corcunda<sup>76</sup>

Um tempo atrás passava por mim um velho,  
eu era muito jovem, cheia de esperança,  
e via os meus livros na Rizzoli.  
Agora o velho não passa, só velhas  
do Naviglio envoltas no mistério  
de cansadas solidões forçadas.  
O velho não repousa no torrão  
do meu pensamento feio, velha também eu  
penso em distâncias brancas e indecentes  
que eu não percorri, em atmosferas  
de canto que lembram amizade...  
Já perdido o caminho da esperança,  
venho cantar em meio a uns dementes  
impulsionada por um ilógico destino.

O eu desse poema reflete sobre a própria trajetória e faz um balanço de vida, em que as expectativas da juventude são frustradas na vida adulta. Além de fazer referência ao próprio poema, criando uma intertextualidade, Merini traz a Rizzoli e o Naviglio para reforçar o liame com a própria biografia. A Rizzoli é a editora que publicava os livros que Merini ganhava de Manganelli, como ela mesma declara em *La poesia luogo del nulla*: “Mi ha sempre chiamata signorina anche se avevo appena 15 anni e la sua corte si limitava alla

<sup>74</sup> GHIRLANDA, 2020, p. 130, grifos nossos. [são figuras que representam o caminhante, o guia que pode introduzir a mudança, criaturas livres do juízo e da proibição, são a possibilidade, isto é, para a garota de dezesseis anos, de agitar as águas cinzas e habituais, de gozar uma leveza insana que ainda pode se transformar em ocasião criadora, por meio da qual a poeta parece exprimir o já precoce e desesperado desejo de uma realização para além das convenções.]

<sup>75</sup> MERINI, 2018, p. 448.

<sup>76</sup> Apesar de Anderson Piva optar por traduzir “il gobbo” por “o gebo”, possivelmente por uma tradução que é também da palavra como ícone, por proximidade, optei por traduzir por “o corcunda”, já que é o termo que uso ao longo da discussão. A escolha se justifica também pela recorrência menor de “gebo” em relação a “corcunda”, que se associa diretamente a um imaginário popular, como ocorre com “gobbo” em italiano.

consegna settimanale di quelli che lui chiamava ‘I librini della Bur’”.<sup>77</sup> “Bur” significa Biblioteca Universale Rizzoli, uma coleção dessa editora, daí a relação. Entretanto, o eu do poema fala de ver os seus livros na Rizzoli, podendo indicar uma esperança de um dia ser publicada pela editora, o que só acontece em 1998, depois até mesmo da publicação desse poema. Ou seja, Merini entrelaça eventos da sua vida com pequenas invenções, brincando com a própria biografia, sem ser muito fiel aos fatos. O Naviglio, como já comentado, é o bairro em que a poeta mora quase toda a sua vida. Se “Il gobbo” tinha o corcunda como símbolo da promessa de ir além das limitações, “da Il gobbo” não tem essa figura, portanto, não traz a promessa, pelo contrário, toda a ambientação desse poema se parece com a monotonia dos primeiros versos de “Il gobbo”, mas agora aliada à velhice (Merini tinha 64 anos quando o poema foi publicado), ao cansaço e à solidão. Há uma diferença de tom entre as duas composições que estabelece uma diferença de perspectiva para si mesma.

É interessante observar que Merini nesse período do início da década de 1990 – quando compõe “da Il gobbo” – está olhando para a própria trajetória, e o faz também numa nota a uma reedição de *La presenza di Orfeo*, em 1993. A poeta declara:

la poesia è leggenda specie in età giovanile quando ogni palpito del cuore e ogni conoscenza umana diventano filosofia dell’amore [...] L’amore a quindici anni è circoscritto, fragile ma estremamente attento [...] L’adolescenza, periodo mitico e burrascoso, è sempre alla ricerca disperata di un vertice (di un verso) che la possa oltraggiare e al tempo stesso difendere.<sup>78</sup>

Merini fala da importância da poesia na juventude, porque é a poesia que ajuda a encontrar um caminho para a expressão dos tempestuosos sentimentos da adolescência, e, com isso, possibilita uma busca pela compreensão, de modo livre, mas também protegido, do que se sente e, com isso, de quem se é. Ou seja, Merini fala da poesia como algo que ajuda o poeta a olhar para dentro. É na juventude de *La presenza di Orfeo* que Merini compõe o poema “Lirica”, que data de 13 de março de 1949, e pode ser lido como uma das suas primeiras reflexões a respeito da poesia.

### Lirica

Oh, dove prima al limite del giorno

### Lírica

Oh, onde antes no limite do dia

<sup>77</sup> MERINI, 1999, p. 20. [Sempre me chamou de senhorita, ainda que eu tivesse apenas 15 anos e a sua corte se limitasse à entrega semanal daqueles que ele chamava ‘Os livrinhos da BUR’].

<sup>78</sup> MERINI apud CORTI, 1998, p. 3. [A poesia é linda, especialmente em idade jovem, quando cada palpitar do coração e cada conhecimento humano se tornam filosofia do amor [...]. O amor aos quinze anos é circunscrito, frágil, mas extremamente atento [...] A adolescência, período mítico e tempestuoso, está sempre em busca de um vértice (de um verso) que possa ultrajá-la e ao mesmo tempo defendê-la.]

s'appiattava una forza ordinatrice,  
quale scoscendimento pauroso  
che mi rimonta sulla stessa ruota,  
sulla ruota del giorno e del tormento?

E doveva il digiuno di un incontro  
rovesciare codeste verità?  
Ah, fantasmi di te, mille fantasmi  
arsi di sete, tutti, alla mia fonte!

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.

La corsa dopo invaderà il mio corpo  
che la esercita in sé, nel suo tormento,  
per superare ciecamente il solco  
dove tu, assente, non puoi più fiorire.

Ardo di mille musiche diverse,  
ma dove è tempo di un incontro nuovo,  
resiste il “poter essere” di te.<sup>79</sup>

se aplanava uma força ordenadora,  
qual declínio temeroso  
que me remonta sobre a mesma roda,  
sobre a roda do dia e do tormento?

E deveria o jejum de um encontro  
derrubar essas verdades?  
Ah, fantasmas de ti, mil fantasmas  
ardem de sede, todos, na minha fonte!

Uma força estranhíssima se insinua  
nos meus lábios dóceis e os curva;  
eu rodo, sinto, no meu desejo  
escrava de um magnetismo que me venceu.

A corrida depois invadirá o meu corpo  
que a exercita em si, no seu tormento,  
para superar cegamente o sulco  
onde tu, ausente, não podes mais florescer.

Ardo em mil músicas diversas,  
mas onde está o tempo de um novo encontro,  
resiste o teu “poder ser”.

O poema se abre com uma pergunta retórica a respeito de uma força ordenadora, que parece estar sugerido se tratar da poesia mesma, e que controla o eu desse poema. Mais adiante, essa força ordenadora será chamada também de estranhíssima, e a ela está associada certa noção de amor ausente, pelo qual o eu do poema anseia. Esteticamente, há aliteraões e assonâncias que reforçam o ar de mistério dessa lírica. Todo o poema é construído em chave de relação com algo que vem de dentro, e mesmo a repetição do “i” e do “s”, por exemplo, coloca no poema um sussurro constante, como no primeiro verso da terceira estrofe: “una forza stranissima si insinua”. Essa atmosfera misteriosa não elucida a origem da força, apenas se percebe a sua presença, em contraposição à ausência do objeto de desejo desse eu. O eu, sujeito passivo pela maior parte do poema, parece ser ordenado por essa força, evidenciando que ele assume uma posição submissa em relação à ordem da poesia. Quando a imagem da roda do quarto verso é retomada no décimo segundo, há uma mudança dos pronomes, de “*mi* remonta sulla stessa ruota” (v. 4) para “*io* ruoto, sento, sul mio desiderio” (v. 12), e de novo para “schiava di un magnetismo che *mi* ha vinta”, como se a voz do poema vivesse uma batalha com a poesia, e eventualmente a perdesse. Nesse poema Merini estabelece a poesia como algo que vem de dentro do eu, mas ao mesmo tempo está além dele, e o submete à força da poesia: há certa vocação imposta, uma necessidade, algo de inerente. Como leitura do que é a poesia, há, então, a noção de profecia e de força estranha, ligada a certo mistério que pode

<sup>79</sup> MERINI, 2018, p. 17.



ser entendido em chave mística, como elemento de busca espiritual que perpassa também a experiência do corpo. Nesse sentido, a colocação de Raboni, que é tão retomada na fortuna crítica de Merini, a respeito da poesia como destino para Merini, pode ser retrçada até esse poema.

Outro texto muito importante em que a poética de Merini é comentada, e que é um dos mais citados nos estudos merinianos – talvez mais por seu autor do que por ser a primeira crítica dedicada a Merini –, é o artigo intitulado “Una linea orfica”, de Pier Paolo Pasolini,<sup>80</sup> publicado em dezembro de 1954 na já citada revista *Paragone*. Crítico, poeta, escritor, jornalista, diretor, cineasta, ator e dramaturgo, Pasolini é considerado um dos maiores intelectuais italianos do seu tempo. Na década de 1950, entretanto, ainda não era esse Pasolini que veio a se tornar. Ele estreia como poeta aos 20 anos, com a obra intitulada *Poesie a Casarsa*, publicada pela Libreria Antiquaria Mario Landi, em 1942. Apesar disso, ele comenta, “quando penso, indistintamente, agli inizi della mia carriera letteraria, penso a me come a uno che ‘proviene dalla critica’.”<sup>81</sup> De fato, o seu primeiro texto crítico data de 1941,<sup>82</sup> mas era inédito até a sua publicação na coletânea de ensaios e textos críticos intitulada *Saggi sulla letteratura e sull’arte*, cuja primeira edição data de 1999 e foi publicada pela I Meridiani. Nessa mesma edição, “Una linea orfica” está incluso na seção “Saggi giovanili” [Ensaio juvenis]. Tão jovem quanto Merini quando da sua estreia literária, Pasolini, entretanto, tem uma carreira que começa na universidade, com fontes e em contato com um pensamento crítico e acadêmico. O seu interesse é vário, e na mesma revista já havia publicado textos dedicados a outros escritores, bem diferentes de Merini, que ainda permaneciam “encobertos”, como o já citado Giorgio Caproni, cujos poemas também haviam sido publicados na *Paragone*.

No artigo de 1954, Pasolini não se dedica exclusivamente a refletir sobre a obra de estreia de Merini, mas a desenhar uma linha órfica na poesia italiana, olhando mais atentamente para autores pouco comentados, porque, “anche se restano dei casi isolati [...] sono sempre casi di coevi a noi”, e lhe parecia “ingiusto ignorarne”.<sup>83</sup> Ele fala de “una poesia di straordinaria vitalità”<sup>84</sup> quando comenta a poética de Girolamo Comi (1890-1968) e Michele Pierri – cujo nome já citei anteriormente –, autores que pertenceriam a essa linha

<sup>80</sup> A respeito da atividade poética de Pasolini, veja-se ALVES, 2022.

<sup>81</sup> PASOLINI apud SEGRE, 2008, p. XIII. [quando penso, indistintamente, no início da minha carreira literária, penso em mim como alguém que ‘provém da crítica’]

<sup>82</sup> Me refiro a “Da A. Soffici, o della divulgazione”. Cf. PASOLINI, 2008, p. 5.

<sup>83</sup> PASOLINI, 2008, p. 581. [ainda que permaneçam casos isolados (...) ainda assim são casos de nossos coevos (...) injusto de ignorar]

<sup>84</sup> PASOLINI, 2008, p. 573. [uma poesia de extraordinária vitalidade]

órfica que Pasolini propõe. O crítico destaca que são poetas do sul da Itália, mais especificamente da Apúlia, e se questiona sobre o interesse desses autores do sul com um grupo fiorentino, com o qual estabelecem “una privata connivenza morale e stilistica”.<sup>85</sup> Ele fala de certo atraso desses poetas do sul, que dialogam com “testi di un passato assai prossimo”,<sup>86</sup> como os do turinense Carlo Betocchi (1899-1986) e a revista que ele funda, *Il Frontespizio*, de inspiração católica e cujas atividades vão de 1929 a 1940. Para criar uma constelação de autores órficos, Pasolini cita também Arturo Onofri (1885-1928), Clemente Rebora (1885-1957), Dino Campana (1885-1932), entre outros.<sup>87</sup> Para Pasolini, essa linha órfica opera “qualche confronto [...] con poeti [...] eccentrici”.<sup>88</sup> Segundo ele, o fio condutor que liga esses poetas é a herança do simbolismo de Paul Valéry, Charles Baudelaire e Paul Verlaine na cena cultural italiana, ressaltando a importância do rigor formal para essa poesia. Apesar desse rigor não se verificar sempre nos poetas do sul, e Pasolini fala de “una generale libertà di impianto metrico”<sup>89</sup> ao criticar a obra de Comi. Em termos de conteúdo, ele parece particularmente interessado num tema muito presente nas suas próprias obras: a relação com o corpo, o misticismo e a religião, que são as características órficas que esses poetas têm em comum.

Pasolini, quando fala de Merini, usa um tom bastante irônico e se refere a ela como uma “ragazzetta milanese”, em oposição aos dois homens mais idosos do sul. Esse tratamento acaba por ressaltar a juventude de Merini. No parágrafo dedicado à poeta, o crítico ainda fala em precocidade e puberdade, o que é também determinante para a leitura que faz da sua primeira obra. A perspectiva de Pasolini por vezes é mordaz, pode beirar o desprezo, mas é bastante precisa. Ele diz:

È una ragazzetta milanese, dopo l’anziano possidente di Lecce e il medico tarantino, a esaurire il nostro segmento orfico: ma bisognerà subito precisare che, oltre a un salto di sesso e di età, tra la fanciulla e i due anziani va registrato un salto di cultura: una differenza, chiamiamola così, di *èthnos* regionale. Sia Comi che Pierri, in due diversi periodi, si sono formati al centro della cultura italiana borghese del secolo: eppure l’apporto remoto della loro cultura tradizionale del meridione (che fino a che punto può essere distinto dalla loro psicologia di meridionali?) ha un peso determinante. Si dovrà dire insomma, per essere esatti, oltre “da Onofri in poi”, “da Onofri in giù”. E quanto la nostra orripilante istanza positivista non sia inopportuna, lo sta a dimostrare l’età addirittura prepuberale in cui la Merini ha

<sup>85</sup> PASOLINI, 2008, p. 578. [uma particular convivência moral e estilística]

<sup>86</sup> PASOLINI, 2008, p. 578. [textos de um passado muito próximo]

<sup>87</sup> Vale notar que Merini dedica poemas a Campana e Rebora. Cf. MERINI, 2018, p. 284, 501. São poemas de um segundo momento da poética meriniana, compostos nas décadas de 1980 e 1990.

<sup>88</sup> PASOLINI, 2008, p. 573. [algum confronto (...) com poetas (...) excêntricos]

<sup>89</sup> PASOLINI, 2008, p. 576. [uma liberdade geral de implantação métrica]

cominciato a scrivere i suoi versi orfici, così settentrionali (nei caratteri stilistici, anche se non si può dire “da Rebora in poi”, o “in su”) nei confronti degli altri versi orfici testé esaminati. Rebora no: ma certo il romagnolo Campana, per non parlare dei tedeschi, Rilke o George o Trakl, si può nominare: per ragione di parentela razziale s’intende, di analogia di *langue*, di substrato psicologico e di fenomeni patologici. Ché di fonti per la bambina Merini non si può certo parlare: di fronte alla spiegazione di questa precocità, di questa mostruosa intuizione di una influenza letteraria perfettamente congeniale, ci dichiariamo disarmati: se il suo elaborato (metricamente informe, negli endecasillabi alquanto anonimi) è da analizzarsi salvando i suoi rapporti con la biografia, risospinge però continuamente dei sondaggi psicologici: del più torbido interesse. Uno stato di infirmità quasi di deformità irriflessa – passiva nel senso più attinente al suo sesso – ristagnante, arcaico, è quello in cui vive la Merini: e da cui, destata dall’inquietudine nervosa, dei sensi infelici, si genera una mostruosa voce maschile a definirlo. A definirlo, per essere esatti, “oscurità” e “attesa”. E da questo atto, inconsulto e irrazionale, di riflessione, nasce un abito raziocinante: per cui dai versi della Merini è espunto ogni movimento di canto, riducendovisi la musicalità alla meccanica metrica: applicata, poi, su un discorso intellettualistico e spesso ironico, della specie decadente, alquanto goffo d’altronde, e pesantemente colorato da uno spirito immaginifico che potrebb’essere (se la Merini fosse una letterata) di terz’ordine. La Merini non è religiosa né cattolica: il cattolicesimo rientra attraverso una agiografia da santino sacrilego. E soltanto la mancanza del senso dell’identità, per cui essa espande nel mondo intorno, che configura nella Merini un dato mistico: ma l’intervento che essa attende, per unificarsi, essere persona, non è precisamente quello divino...<sup>90</sup>

---

<sup>90</sup> PASOLINI, 2008, p. 580, grifos nossos. [É uma garotinha milanesa, depois do ancião proprietário, de Lecce, e o médico tarantino, a esgotar o nosso segmento órfico, mas deve-se logo precisar que, além de um salto de sexo e de idade, entre a menina e os dois anciãos se registra um salto de cultura: uma diferença, a chamemos assim, de *étnos* regional. Tanto Comi quanto Pierri, em dois períodos diferentes, se formaram no centro da cultura italiana burguesa do século. Ainda assim, o aporte remoto da sua cultura tradicional meridional (que até que ponto pode ser distinto da sua psicologia de meridionais?) tem um peso determinante. Se deverá dizer, em suma, para sermos exatos, além de “de Onofri em diante”, “de Onofri para baixo”. E quanto não é inoportuna a nossa horripilante instância positivista, o demonstra a idade ainda pré-adolescente em que Merini começou a escrever os seus versos órficos, tão setentrionais (nos traços estilísticos, ainda que não se possa dizer “de Rebora em diante”, ou “para cima”) em comparação com os outros versos órficos examinados acima. Rebora, não: mas certamente o romanholo Campana, para não falar dos alemães, Rilke, ou George, ou Trakl, podemos citar. Em razão de parentela racial, claro, de analogia de *langue*, de substrato psicológico e de fenômenos patológicos. Porque, de fontes para a menina Merini, não se pode certamente falar. Frente à explicação dessa precocidade, dessa monstruosa intuição de uma influência literária perfeitamente congenial, declaramo-nos desarmados. Se a sua obra (metricamente disforme, nos hendecassílabos bem anônimos) deve ser analisada guardando a sua relação com a biografia, ela nos impele, entretanto, continuamente a sondagens psicológicas, do mais obscuro interesse. Um estado de disformidade, quase de deformidade irreflexa – passiva no sentido mais relevante para o seu sexo – estagnante, arcaico, é onde Merini vive, e de onde, despertada da inquietude nervosa, dos sentidos infelizes, se gera uma monstruosa voz masculina a defini-lo. A defini-lo, para ser exato, ‘obscuridade’ e ‘espera’. E desse ato, irresponsável e irracional, de reflexão, nasce um hábito raziocinante: pelo qual os versos de Merini se retira cada movimento de canto, reduzindo-se aí a musicalidade à mecânica métrica: aplicada, então, a um discurso intelectualístico e muitas vezes irônico, da espécie decadente, bem desajeitado aliás, e pesadamente colorido por um espírito feito de imagens que poderia ser (se Merini fosse uma letrada) de terceira ordem. Merini não é religiosa nem católica: o catolicismo entra por meio de uma hagiografia de santinho sacrilégio. E somente a ausência do sentido de identidade, pelo qual ela expande no mundo ao redor, que configura em Merini um dado místico: mas a intervenção que ela espera, para se unificar, ser pessoa, não é precisamente a divina...]

Central nesse longo trecho é a percepção de Pasolini de que a poética dessa primeiríssima Merini é marcada por uma inquietude nervosa, de sentidos infelizes, de certa obscuridade e sentido de espera. Por exemplo, *La presenza di Orfeo* se encerra com o poema cujo título é uma pergunta, uma preocupação: “Sarò sola?”. Nele há uma inquietude em relação ao futuro, marcada pelo tempo do verbo e pela interrogação. Mas quero começar por notar que, apesar de destacar a relação entre a escrita poética de Merini com a própria biografia, Pasolini ressalta também que os seus poemas se voltam para “sondagens psicológicas”, o que pode ajudar a entender a relação que a poeta vai traçando com os próprios diagnósticos psiquiátricos e a sua condição mental, que ela trata por “allacciarmi ad ogni confusione”, como já comentei. Essas sondagens podem ser entendidas também como uma busca espiritual que Merini estabelece na juventude, misturando psique e alma.

Apesar de Merini estar de outra parte geograficamente e ser muito mais nova que os nomes citados por Pasolini nessa linha, ela está em diálogo com esses autores. Eles estão numa linha que também se diferencia do momento em que certa literatura italiana tem uma poesia de tendência a olhar mais para fora e tratar de questões sociais, enquanto esses poetas listados por Pasolini têm uma poesia mais hermética e voltam a sua atenção para dentro. O que coloca todos esses nomes numa mesma linha é, essencialmente, a semelhança de uso da língua e as questões psicológicas. Além disso, Merini dá certo protagonismo para a imagem de Orfeu no título da sua obra de estreia e no poema homônimo, “La presenza di Orfeo”, ressaltando uma forte relação entre poesia e orfismo. Apesar de estar nessa mesma linha, Pasolini afirma que é difícil afirmar quais são as fontes de Merini, talvez também por isso a sua obra, naquele momento, se configurasse como “muito original”, para retomar uma colocação de Maria Corti.<sup>91</sup> Essa incerteza das influências talvez torne a sua figura um tanto misteriosa e por isso Pasolini fale em “monstruosa intuição”.

Pasolini não cita diretamente, mas parece estar tratando do poema “La presenza di Orfeo” quando vai discutir o “informe”, aquilo que não tem forma definida. Trato desse poema no último capítulo desta pesquisa, todo dedicado à temática do corpo na poética meriniana, e retomo alguns comentários de Pasolini a respeito desse poema para elaborar essa discussão mais adiante. O crítico ainda fala da religião na poética de Merini, mas parece retomar essa questão para elaborar essa linha órfica, já que em Comi e Pierri é um tema central para a sua análise. Nesses primeiros poemas de Merini, Pasolini argumenta de maneira bastante crítica que não se trata de religião, mas mais de uma hagiografia de santinho de

---

<sup>91</sup> Cf. CORTI, 1998, p. 3.

sacrilégio. Hagiografia, isto é, descrição da vida de algumas figuras religiosas. Em *La presenza di Orfeo*, além da Virgem Maria, há a presença de duas santidades jovens, que podem sugerir uma identificação da poeta com essas figuras precisamente pela juventude: Santa Teresa e São Luís Gonzaga. Além da juventude, Santa Teresa está mais diretamente ligada ao misticismo religioso e ao delírio, já que escreve as suas visões, tidas em momentos de êxtase e transe, que são interpretadas como momentos de delírio – e aqui vale lembrar a escultura de Gian Lorenzo Bernini, que data da segunda metade do século XVII e representa um desses momentos, e é intitulada “Êxtase de Santa Teresa” ou “Transverberação de Santa Teresa”. Na espiritualidade mística, esse êxtase causado pelo delírio é uma forma de alcançar algo transcendente, e não se trata de um distúrbio psíquico.

Já São Luís Gonzaga está atrelado a essa mesma concepção mística do êxtase no poema de Merini, que ela intitula precisamente “Estasi di San Luigi Gonzaga” e fala ainda em clarividência (verso 7), mas é interessante a ideia de figura que ela traz no último verso, que diz: “... Quando germoglierà la mia Figura?”.<sup>92</sup> Essa pergunta parece estar ligada às próprias inquietações da autora com a forma, com a própria idade e gênero, mas também com a perspectiva de se tornar uma santa, basta lembrar que poucos anos antes ela havia atravessado uma fase mística e de devoção, tendo frequentado até dez missas por dia e considerado se tornar freira franciscana, o que não acontece.<sup>93</sup> Nesse sentido, a relação com a biografia pode acenar para um dado importante: a hagiografia em Merini pode ser entendida como uma descrição da própria vida, e uma aproximação no sentido da busca da identidade nas figuras de Santa Teresa e São Luís Gonzaga. Esse gesto profano de se aproximar dessas figuras divinas se tornará cada vez mais presente e às avessas na poética de Merini, que mistura a religião a outros elementos, como à loucura e ao misticismo, como busco elaborar com maior detalhe nos próximos capítulos. Pouco a pouco, as figuras religiosas são trazidas para perto do eu dos poemas, sugerindo certa subversão, ou profanação, o que ainda não ocorre em *La presenza di Orfeo*, já que nessa obra a jovem Merini trata essas figuras com certa reverência e distanciamento, como em “La Vergine”. E talvez essa reverência e seriedade é que leve Pasolini a ironizar essa característica. Entretanto, logo esses tons começam a mudar. A crítica de Pasolini, então, apesar de muito dura e irônica, lança luz para esses elementos centrais da primeiríssima poética meriniana, que passa a ser reelaborada ao longo da sua trajetória.

---

<sup>92</sup> MERINNI, 2018, p. 29. [... Quando irá germinar a minha Figura?]

<sup>93</sup> Cf. BRIGANTI, 2019, p. 15.

## 2.2 “PEQUENOS E MEMORÁVEIS”: *PAURA DI DIO, NOZZE ROMANE E TU SEI PIETRO*

Em 1955, são publicadas duas coletâneas de Merini. A segunda delas é intitulada *Paura di Dio*, foi publicada pela editora All’insegna del pesce d’oro, é composta por poemas escritos entre 1947 e 1953<sup>94</sup> e é dedicada ao primeiro marido, Ettore Carniti, com quem Merini se casa em 1954.<sup>95</sup> Como o título da obra [Medo de Deus] sugere, há uma forte e complexa relação com o Deus do catolicismo. No poema que abre a coletânea, intitulado “Chi sei” (uma afirmação, e não uma pergunta), há uma descrição desse Deus: “Sei Colui che ha due Volti: uno di luce / [...] ed uno fosco / indefinito”.<sup>96</sup> Apesar de manter o tom elevado e respeitoso, a figura que desenha de Deus é muito diferente da Virgem no poema da coletânea de 1953, há certa ambiguidade nessa figura, elemento que vê também em si mesma. Numa entrevista de 2007 para a pesquisadora italiana de liturgia e teologia, Valentina Calista, que pergunta o porquê do título, por que “medo” de Deus, ao que Merini responde fazendo referência também a outro elemento importante para o catolicismo, o temor:

Beh, perché Dio l’ho sempre temuto, per me il Dio cristiano è da temere, l’ho sempre visto come colui che alza la mano e condanna, giudica. Io temo Dio e lo amo. Ma mi fa paura. Forse chissà, l’ho sempre associato a mio padre anche se lui era una persona buona. Per esempio questa... “Dies Irae” ... è l’ira di Dio, ma è dedicata a mio marito... “Tu insegui le mie forme... sono il vuoto esatto cresciuto / sino all’altezza esatta del piacere / ma con mille tramonti alle mie spalle: / quante volte, amor mio, tu mi disdegni”.<sup>97</sup>

A figura de Deus, então, não está ligada a uma religiosidade, mas sim, como sugere Pasolini, a uma descrição dessa figura para a autora, a essa complexidade da relação que estabelece com ele, uma relação de amor e de temor e medo. Ela ainda associa Deus a outras figuras da sua vida, sempre masculinas e numa posição hierárquica que acabam por subjugarla, como o pai e o marido. Com isso, o Deus dos poemas de Merini é entendido como uma alegoria.

O poema que Merini cita é uma composição de 1953:

<sup>94</sup> Cf. CORTI, 1998, p. 4.

<sup>95</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XXI.

<sup>96</sup> MERINI, 2018, p. 63. [És Aquele que tem duas Faces: uma de luz / [...] e uma fosca, / indefinida].

<sup>97</sup> CALISTA, 2007. [Bem, porque eu sempre temi a Deus, para mim o Deus cristão é de se temer, eu sempre o vi como aquele que ergue a mão e condena, julga. Eu temo a Deus e o amo. Mas me dá medo. Talvez, quem sabe, eu o tenha sempre associado ao meu pai, ainda que ele sempre tenha sido uma boa pessoa. Por exemplo essa... “Dies Irae”... é a ira de Deus, mas é dedicada ao meu marido... “Tu persegues as minhas formas... sou o vazio exato crescido / até a altura exata do prazer / mas com mil pores do sol às minhas costas: / quantas vezes, meu amor, tu desdenhas de mim.]

**Dies Irae**

Tu insegui le mie forme,  
 segui tu la giustezza del mio corpo  
 e non mai la bellezza  
 di cui vado superba.  
 Sono animale all'infelice coppia  
 prona su un letto misero d'assalti,  
 sono la carezzevole rovina  
 dai fecondi sussulti alle tue mani,  
 sono il vuoto cresciuto  
 sino all'altezza del piacere  
 ma con mille tramonti alle mie spalle:  
 quante volte, amor mio, tu mi disdegni.<sup>98</sup>

**Dies Irae**

Tu persegues as minhas formas,  
 segues tu a justeza do meu corpo  
 e nunca a beleza  
 da qual me orgulho.  
 Sou animal para o infeliz casal  
 prostrada sobre um mísero leito de assaltos,  
 sou a carinhosa ruína  
 dos fecundos sobressaltos nas tuas mãos,  
 sou o vazio crescido  
 à altura do prazer  
 mas com mil pores-do-sol às costas:  
 quantas vezes, amor meu, tu me desdenhas.

O poema se configura como uma lamentação, ressaltando a insatisfação no confronto do casal. O corpo desse eu é aproveitado na sua carnalidade, mas não no que não se toca, na sua verdadeira beleza. Isso é elaborado a partir da tensão entre corpo e espírito, tema que será recorrente em Merini.<sup>99</sup> Essa tensão é reforçada, nos primeiros versos, por *giustezza/bellezza*, como termos que se opõem: o que é justo ou adequado no físico, não revela o que há para além disso. Com isso, Merini parece lamentar uma relação que não dá conta da sua subjetividade e até mesmo da sua espiritualidade, o que revela um desdém por parte da figura masculina. O que pode se configurar como uma perspectiva feminista, da mulher que percebe criticamente a sua realidade.<sup>100</sup> O eu desse poema não ocupa um espaço híbrido, como vou discutir em “La presenza di Orfeo”, e a separação que designa o papel da mulher nessa relação é evidente, o que será um tema continuamente elaborado por Merini.

Essa obra recebe a atenção de Giancarlo Vigorelli, importante crítico literário italiano, também professor na Università Cattolica de Milão. O texto de Vigorelli se configura como uma resposta ao artigo de Pasolini. Intitulado “La poesia della Merini e la ‘tentazione dei vivi’”, o artigo foi publicado na revista *La fiera letteraria*, em 5 de junho de 1955. Ou seja, entre a publicação de Pasolini na *Paragone* e a de Vigorelli, transcorre menos de um ano. A leitura próxima no tempo, entretanto, é de obras diferentes de Merini e a partir de perspectivas antagônicas, o que chama atenção para o grau de complexidade e, sobretudo, para as contradições inerentes à escrita da poeta. Vigorelli argumenta que a poética de Merini

<sup>98</sup> MERINI, 2018, p. 68.

<sup>99</sup> Não só em Merini, vale notar que muitas mulheres passam por situações como essa. Como lembra Itziar Ziga, em *Devir cachorra*, algumas santas canonizadas pelo catolicismo passaram por situações de recusa da feminilidade, como Santa Ágata e Santa Vilgeforte, por exemplo. A tensão com a feminilidade imposta e a relação de dominação que advém disso é um tema recorrente da escrita de mulheres.

<sup>100</sup> A respeito desse tema, vale lembrar a recentemente redescoberta das obras de Alba De Céspedes, particularmente *Caderno proibido*, que foi publicado no Brasil pela Companhia das Letras, em 2022, com a tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. Na Itália, a obra foi publicada na mesma época em que as obras de Merini, em 1952, pela Mondadori.

é uma desmedida da vida. Ou como elabora Cristina Ubaldini, no artigo intitulado “‘La presenza di Orfeo’ di Alda Merini, o il ritorno di Psiche”, dedicado à leitura desse poema, a poética de Merini é “una poesia metafisica che ‘porta ogni volta un’impronta incarnata’”.<sup>101</sup> De certo modo, a partir da crítica e dos poemas, é possível notar como a escrita de Merini faz conviver os opostos, a partir dos quais se cria uma tensão no poema. Por exemplo, a resposta de Vigorelli para Pasolini é em chave de definir a poética meriniana: para Pasolini, trata-se de um caso de orfismo, ainda que com as suas particularidades, já para Vigorelli, de metafísica “in senso antimistico ed antiermetico”.<sup>102</sup> Vigorelli argumenta:

Dov’è il misticismo? E mi pare un errore quello compiuto da Pasolini, che ha dato posto alla Merini lungo una ideale “linea orfica” della nostra poesia recente. L’orfismo, dove traspare, non è che apparente, esterno; è di mano di Rilke, o di qualche lettura alla quale la Merini fu sospinta dopo che fu scoperta (qualche apocalittico inglese); né misticismo, né orfismo, ma elementare fisicismo.<sup>103</sup>

Levando em consideração esse posicionamento, considero que o fisicismo da poética de Merini serve a certo misticismo e orfismo, como bem argumenta Ubaldini, que defende que a crítica mais evidenciava certo despreparo para abordar a poética meriniana, como precisamente destaca Pasolini, e mostrava as próprias lacunas do que era capaz de dar conta das nuances da sua escrita. Recentemente, a perspectiva de um misticismo meriniano tem se consolidado, como é evidente na leitura que Calandrone faz da poeta, por exemplo, ao falar em “vocazione mistica”.<sup>104</sup> Quando Merini deixa de frequentar a escola, ela passa por um momento de crise mística, o que Calandrone lê como chave para a poética meriniana e sugere que Merini “converte lo slancio mistico nel dono di parole, che per lei avrà spesso valore equivalente”.<sup>105</sup> Algumas décadas mais tarde, depois dos anos de internamento manicomial, Calandrone considera que a relação que Merini traça com esse evento se assemelhe ao momento da crise mística de adolescente, porque Merini transforma essas experiências em poesia, e o manicômio passa a ser lido em chave profética e bíblica. Falarei disso com maior atenção no próximo capítulo. Apesar da crítica de então se dividir, me parece que a poesia de Merini parta de uma experiência física, que pode, então, ser entendida como antimística e

<sup>101</sup> UBALDINI, 2014, p. 2. [Um poema metafísico que ‘traz toda vez uma marca encarnada’.]

<sup>102</sup> VIGORELLI apud UBALDINI, 2014, p. 2. [em sentido antimístico e antihermético].

<sup>103</sup> VIGORELLI, 1955. [Onde está o misticismo? E me parece um erro cometido por Pasolini, que deu lugar a Merini numa ideal “linha órfica” da nossa poesia recente. O orfismo, onde aparece, não é a não ser aparente, externo; é do tipo de Rilke, ou de qualquer leitura à qual Merini foi exposta depois de ter sido descoberta (algum inglês apocalíptico); nem misticismo, nem orfismo, mas fisicismo elementar].

<sup>104</sup> Cf. CALANDRONE, 2021, p. 29, 65, 86.

<sup>105</sup> CALANDRONE, 2021, p. 14. [Converte o impulso místico em dom de palavras, que para ela terá frequentemente valor equivalente]



antihermética, mas esse ponto de partida vai em direção ao misticismo, à experiência interior desse corpo, ou seja, Merini parece sempre colocar em tensão essas duas dimensões, que não se anulam na sua poética.

Esse consenso que vem se estabelecendo também tende a não considerar um demérito a relação com Rilke. Para Borsani, esse posicionamento de Vigorelli soa estranho, como se aos 16 anos, sem títulos acadêmicos, não se pudesse ainda ter certas referências consideradas “altas”.<sup>106</sup> Algo que só mais recentemente foi descoberto e que dialoga, de certo modo, ainda com a crítica de Pasolini, diz respeito a um interesse pelo orfismo em Merini. Pasolini comenta que o crítico mais bem qualificado do orfismo seria filólogo e crítico literário de Lecce (e aqui vale notar aquele *éthnos* de que fala Pasolini), Oreste Macrí (1913-1998), com quem, divulgou-se mais recentemente,<sup>107</sup> Merini trocava correspondências. Nessas cartas, iniciadas em novembro de 1951, Merini, sob conselho do crítico literário Luciano Anceschi, pedia que os seus poemas fossem publicados na revista *L'albero*, o que não aconteceu. Em 1952, entretanto, Macrí escreve “Difesa di un antologista”, na *Gazzetta di Parma*, texto em que elogia a linguagem poética de Merini, bem como a sua autenticidade, “la purezza e l’impeto del suo sentimento in forma di istintivo e nativo simbolismo”.<sup>108</sup> Termos chave para se pensar a poética de Merini e que também dialogam com o que sugeria Pasolini. Ainda que se trate de um artigo mais tímido se comparado ao alcance e recorrência do texto de Pasolini, Macrí é o primeiro a falar da escrita de Merini num texto veiculado pela imprensa cultural italiana. É interessante observar que um crítico interessado em poesia órfica veja na poética da jovem Merini certo valor literário, porque esse é um ponto para o qual muitos estudos da poética de Alda Merini se voltam. Dos termos usados por Macrí, destaco principalmente a noção de “ímpeto” e “sentimento”, que são fundamentais para a leitura que proponho aqui.

A correspondência com Macrí não dura muito e só é retomada 30 anos depois, em 1982. A ele Merini dedica – como costuma fazer – um poema, inédito até a publicação de *Il suono dell’ombra*, no qual cita Michele Pierri, o seu segundo marido. A seção “Inedite” da coletânea organizada por Borsani explica que “i testi sono stati in parte recuperati presso la famiglia Carniti, in parte appartengono agli archivi Mondadori. Sono poesie dattiloscritte

---

<sup>106</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XX.

<sup>107</sup> Veja-se a introdução de Riccardo Redivo e Ornella Spagnolo a *Confusione di stelle*: MERINI, 2019.

<sup>108</sup> MACRÌ apud MERINI, 2019, p. 9. [Autenticidade de Merini, a pureza e o ímpeto do seu sentimento em forma de instintivo e nativo simbolismo]

datáveis tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta”.<sup>109</sup> Esse poema, então, é de quando Merini e Macrì retomam a troca epistolar. O hábito de dedicar poemas e coletâneas é muito recorrente em Merini. Em *La presenza di Orfeo* já tem esse traço: toda a obra é dedicada “a Ida Borletti, con gratitudine”; o poema “Lettere” é dedicado a Silvana Rovelli, que era a sua professora de italiano na escola; “La presenza di Orfeo” é dedicado a duas pessoas diferentes em momentos e publicações distintos – em *Fiore di poesia* aparece dedicado a Manganelli, e em *Il suono dell’ombra*, a Paolo Bonomini; “Luce” é dedicado a Spagnoletti; e “Estasi di San Luigi Gonzaga”, a Renato Sirabella. Em *Paura di Dio*, vale destacar o poema intitulado “Lamento di un morto”, que é dedicado ao Padre Camillo De Piaz, que celebrou a união entre Merini e Carniti.

A obra que é lançada pouco antes de *Paura di Dio* é intitulada *Nozze romane*, publicada em 1955 pela Schwarz. Ela é dedicada Flavio Carniti, “che ha lasciato tra noi tanta parte della sua giovinezza”.<sup>110</sup> Alguns nomes importantes para a vida de Merini e para a cena cultural italiana também aparecem nas dedicatórias de alguns poemas. “Io vorrei, superato ogni tremore” é dedicado à própria mãe, “Lettera alla mamma di un seminarista morto” é dedicado a Flavio Carniti, “Epitaffio” é dedicado a Violetta Besesti, a astróloga de Merini, e “Una Maddalena”<sup>111</sup> é dedicado ao poeta vencedor do Prêmio Nobel em Literatura de 1959, Salvatore Quasimodo, com quem Merini estabelece uma relação de amizade, estima e admiração. Quasimodo, um dos nomes mais importantes do hermetismo italiano, inclui Merini na sua *Antologia della nuova poesia italiana del dopoguerra* (Schwarz, 1958),<sup>112</sup> ao lado de nomes como o de Pasolini, de Paolo Volponi e Cristina Campo. Apesar de receber menos atenção da crítica naquele período, *Nozze romane* é apresentada com o seguinte comentário na contracapa, como bem retoma Maria Corti na introdução a *Fiore di poesia*:

L’opera di questa giovane poetessa è al di fuori delle correnti poetiche moderne; non pare derivare da una precisa scuola poetica; semmai Rilke e Whitman possono averle dato un avvio di canto ma non di pensiero. Del resto non è che un verso si debba necessariamente “pensare”, anzi qui lo sforzo è tutto o massime del sentimento e di una intuizione che, a volte, ha il metro e la profondità di una profezia. Quindi le sue fonti parrebbero ancor più lontane [...]. Se poeticamente la Merini si è “definita”, umanamente no e

<sup>109</sup> MERINI, 2018, p. 686. [Os textos foram em parte recuperados junto à família Carniti, em parte pertencem aos arquivos da Mondadori. São poesias datilografadas datáveis entre o fim dos anos Oitenta e os anos Noventa]

<sup>110</sup> MERINI, 2018, p. 33. [Que deixou entre nós tanto da sua juventude].

<sup>111</sup> Trato um pouco desse poema no meu trabalho de conclusão de curso, cf. GHISI, 2019, p. 19-20.

<sup>112</sup> A antologia reúne poemas de: E. F. Accrocca, L. Angioletti, G. Arpino, U. Bellintani, L. Berti, V. Bodini, C. Campo, R. Carrieri, E. Configliacco, S. D’Arrigo, P. De Benedetti, M. De Micheli, L. Di Ruscio, M. Farinella, V. Fiore, F. Fortini, A. Frattini, A. Giuliani, M. Guidacci, A. Lucia, L. Luisi, G. Marmorì, F. Maticotta, A. Merini, E. Pagliarani, M. Pardo, P.P. Pasolini, C. Pennati, A. Peregalli, D. Porzio, M. Ramous, R. Rebora, B. Rondi, P. Ruffo, A. Sala, R. Sanesi, R. Scotellaro, A. Stefani, E. Tadini, F. Torrisi, S. Vollarò, P. Volponi, T. Giglio.

la bellezza delle sue poesie, specie quelle religiose, consiste appunto nell'insistenza dolorosa e sincera sul tema dell'impossibilità a salvarsi dalle angosce. Quindi una poesia complessa ma chiara nei suoi meriti e nei suoi fini; una voce nuova e tipicamente moderna, quando dal modernissimo non si voglia escludere l'intelligenza.<sup>113</sup>

Essa citação traz alguns elementos que ajudam a entender a poética meriniana a partir do que já foi colocado com Pasolini e Vigorelli, que, apesar de discordarem, parecem apenas notar elementos separados da poética de Merini, que os tensiona, elaborando o misticismo religioso que visa a transcendência a partir de uma experiência imanente. Queria destacar a repetição da ideia de intuição e sentimento, mais do que de pensamento e forma. Aliado a isso, ressalta-se o caráter profético da sua poesia, o que pode ser observado no poema que abre e dá nome à coletânea:

#### **Nozze romane**

Sì, questa sarà la nostra casa,  
oggi arrivo a capirlo;  
ma tu, uomo gaudente, chi sei?  
Ti misuro: una formula eterna.  
Hai assunto un aspetto inesorabile.

Mi scaverai fin dove ho le radici  
(non per cercarmi, non per aiutarmi)  
tutto scoperchierai che fu nascosto  
per la ferocia di malsane usanze.

Avrai in potere le mie fondamenta  
uomo che mi costringi;  
ferirai le mie carni col tuo dente,  
t'insedierai al fervore d'un anelito  
per soffocarne il senso dell'urgenza.

Come una pietra che divide un corso,  
un corso d'acqua giovane e irruente,  
tu mi dividerai con incoscienza  
nelle braccia di un delta dolorose...<sup>114</sup>

#### **Núpcias romanas**

Sim, esta será a nossa casa,  
hoje o compreendo;  
mas tu, homem alegre, quem és?  
Te meço: uma fórmula eterna.  
Assumiste um aspecto inexorável.

Me cavarás até às minhas raízes  
(não para me buscar, não para me ajudar)  
descobrirás tudo o que estivera escondido  
pela ferocidade de costumes doentios.

Terás poder sobre os meus alicerces  
homem que me obriga;  
ferirás as minhas carnes com o teu dente,  
te apossarás do fervor de um anseio  
para lhe sufocar o sentido de urgência.

Como uma pedra que divide um curso,  
um curso de água jovem e impetuosa,  
tu me dividirás com inconsciência  
nos braços de um delta doloridos...

<sup>113</sup> CORTI, 1998, p. 5. [A obra dessa jovem poeta está fora das correntes poéticas modernas. Não parece derivar de uma escola poética precisa; quando muito, Rilke e Whitman podem lhe ter dado um começo de canto, mas não de pensamento. De resto, não é que um verso se deva necessariamente “pensar”, aliás, o esforço aqui é tudo ou máximo do sentimento e de uma intuição que, às vezes, tem o metro e a profundidade de uma profecia. Então, as suas fontes pareceriam ainda mais distantes [...] Se Merini se “definiu” poeticamente e não humanamente, e a beleza dos seus poemas, principalmente os religiosos, consiste precisamente na insistência dolorosa e sincera no tema da impossibilidade de se salvar das angústias. Então uma poesia complexa, mas clara e nos seus méritos e nos seus fins; uma voz nova e tipicamente moderna, quando do moderníssimo não se queira excluir a inteligência.]

<sup>114</sup> MERINI, 2018, p. 35.

A composição data de 1948 e faz uso, como já destaquei em outros poemas, de verbos no futuro, construindo um olhar que se lança para frente, ansioso, mas que é também profético. A jovem Merini percebe qual será o seu papel enquanto mulher, como estabelece também em “Dies Irae”. O diálogo entre esses poemas e a posição social da mulher pode ser percebido também na figura masculina, retratada na composição de 1948 também em hierarquia e dominância, como um subjugador. Dentro desse quadro, Merini retoma a noção da impossibilidade de se salvar.

A relação entre as obras dessa primeira fase poética de Merini se aprofunda com *Tu sei Pietro*, publicada em 1962 pela editora All’insegna del pesce d’oro, com a qual ganha o prêmio Gambarogno, na Suíça.<sup>115</sup> Valentina Calista, em “Alda Merini: quell’incessante bisogno di Dio”, texto publicado em 2007, na revista *Stilos*, considera que essa obra é “il nucleo della nascita dell’emblema religioso nel rapporto col *Divino*, con *Dio*, con la *Genesi*, con *Gesù*”.<sup>116</sup> Ou seja, um tema que já vinha se desenvolvendo desde as primeiras composições da poeta alcança o seu cerne, nesse primeiro momento, com a quarta publicação da poeta. Em versos como os do poema intitulado “Come posso perciò trasfigurare?”, Merini retoma o questionamento já presente nos versos dedicados a São Luís Gonzaga, a respeito da noção de figura, mas o reelabora a partir da condição de mulher, no mesmo tom de “Dies Irae”. Os versos que abrem e encerram o poema dizem: “Come posso perciò trasfigurare / il mio volto di donna / se una mano carnale mi blandisce / nella notte e nel giorno / e mi umilia di inutili accensioni? / (...) Dentro la Tua pietà rendimi UNA / perché è a Te che io tendo dalla vita / prima che conoscessi questi inferni”.<sup>117</sup> A retomada do tema religioso entrelaçado à vida amorosa e carnal parte de algumas angústias da vida de casal e tensiona a relação com a religião. Essa imbricação do que vive, sente e crê configura a gênese dos poemas de Merini.

Outro elemento que a poeta pega da vida e transforma em artifício poético é Pietro De Paschale, médico pediatra que cuidava das filhas de Merini, que naquela época havia concebido duas: Manuela, que nasce em 1955, e Flavia, em 1958. A poeta lhe dedica a obra, segundo Maria Corti, nutria sentimentos não correspondidos por ele. Corti comenta ainda, a respeito da obra: “la situazione drammatica di passione non corrisposta, unico prezioso esempio nella poesia di Alda Merini, che in fondo è principalmente poesia d’amore, offre esiti

<sup>115</sup> BORSANI, 2018, p. XXV.

<sup>116</sup> CALISTA, 2007, p. 83 [é o núcleo do nascimento do emblema religioso na relação com o *Divino*, com *Deus*, com a *Gênese*, com *Jesus*]

<sup>117</sup> MERINI, 2018, p. 108. [Como posso então transfigurar / a minha face de mulher / se uma mão carnal me suaviza / à noite e de dia / e me humilha com inúteis ignições? / (...) Dentro da Tua piedade faz-me UMA / pois é a Ti que tendo desde a vida / antes que conhecesse esses infernos.]

creativi nuovi”.<sup>118</sup> A novidade dessa coletânea, segundo Corti, é a valorização do caráter místico da poesia meriniana por meio de uma intensidade compacta. Esses elementos estão acentuados principalmente nos poemas da primeira seção, dedicados à figura de Pietro. Antes de me voltar para esses exemplos, quero destacar que o título da coletânea faz referência a uma passagem bíblica, em que Jesus diz ao apóstolo Pedro: “Tu sei Pietro e su questa pietra edificerò la mia Chiesa e le potenze degli Inferi non prevarranno su di essa” (Mt, 16, 18).<sup>119</sup> Pedro é a pedra sobre a qual a igreja se edifica, é a casa de Deus entre os humanos, é ele quem proclama Cristo o Messias,<sup>120</sup> ou seja, trata-se de uma figura fundamental no cristianismo.

A obra de 1962 é organizada em três partes. Três é um número de importante simbologia no cristianismo, então a obra parece ressaltar essa correlação. A primeira parte é toda dedicada a Pietro e conta com quatro poemas: “Inno”, “Missione di Pietro”, “La resa di Pietro” e “La rete di Pietro”. Nesses poemas, a figura de Pietro é erotizada e a sua força vital e física, de pescador, revela também a força do seu espírito, por isso a importância dele para acompanhar Jesus e salvá-lo. Em “Missione di Pietro”, Merini traz o apóstolo ajudando o Cristo, que está vulnerável e frágil, e os primeiros versos dizem: “Quando il Signore, desolato e grigio, / ombra della Sua ombra incespicava / dentro il Suo verbo colmo di incertezza, / Pietro compare, forte nelle braccia / e nelle membra a reggerLo nel mondo...”.<sup>121</sup> O elemento divino, que em *La presenza di Orfeo* é representado pela luz como alegoria do divino,<sup>122</sup> nesse poema é caracterizado pela sombra, o que pode nos indicar a ambiguidade na figura de Jesus, que é divino e humano, carne e espírito. Essa ambivalência ressalta, nesse momento, a fragilidade humana do Filho do Homem. Calista, no mesmo artigo já citado, propõe uma análise da espiritualidade mística da poética meriniana, e aponta o papel importante da dor na leitura dos seus poemas. Segundo ela, “il profano ha comunque una valenza sacrale: una sorta di dannazione *imposta* rende degno il poeta nel vivere la propria croce con un orgoglio di anima purificata dal dolore”.<sup>123</sup> A purificação da alma pela dor é também o caminho de Jesus e de Pedro: Jesus é abandonado por todos, até mesmo pelo Pai, e crucificado; Pedro, depois de negar a Jesus três vezes, chora amargamente os seus atos (Lc, 22, 62), e pede para ser

<sup>118</sup> CORTI, 1998, p. 6. [a situação dramática de paixão não correspondida, único precioso exemplo na poesia de Alda Merini, que no fundo é principalmente poesia de amor, oferece êxitos criativos novos].

<sup>119</sup> Livro de Mateus, capítulo 16, versículo 18. Disponível em: <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Mt/16/?sel=16,18>. Acesso em 17 jun. 2023.

<sup>120</sup> Cf. Evangelho de São Mateus (16:13-20), São Marcos (8:27-30) e São Lucas (9:18-20).

<sup>121</sup> MERINI, 2018, p. 88, grifos meus. [Quando o Senhor, desolado e cinza, / sombra da Sua sombra tropeçava / no Seu verbo cheio de incerteza, / Pedro aparecera, forte nos braços / e nos membros a guiá-Lo no mundo...].

<sup>122</sup> Cf. nota 49.

<sup>123</sup> CALISTA, 2010, p. 84. [o profano tem, de todo modo, um valor sagrado: uma espécie de *condenação imposta* torna o poeta digno de viver sua cruz com um orgulho de alma purificada pela dor.]

crucificado de cabeça para baixo, pois não se sente digno de morrer como Jesus. Só depois desses padecimentos, que são caminho para a salvação, é que eles são salvos.

Como entender essas figuras como parte daquela hagiografia que Pasolini sugere de maneira irônica? Como Merini escreve esses poemas em chave profética da própria vida? Que tipo de condenação imposta tornaria a poeta digna de viver a própria cruz? Como comentei, naqueles anos Merini enfrentava os primeiros diagnósticos psiquiátricos e tentativas de “cura”, além disso, a sua relação familiar consolidava a visão elaborada nos seus poemas, o que gera uma tensão para a poeta, que precisa fazer coexistir todas as suas versões: a escritora, a amiga, aquela que está inserida na cena cultural, a mãe, a esposa, a filha. A própria Merini fala disso, décadas mais tarde, em 1986, numa carta enviada para Maria Corti. Naquele momento, Merini já estava casada com o seu segundo marido, Michele Pierri. Ela comenta: “Michele mi ha fatto vedere da diversi medici, tutti sostengono che non ho avuto nella mia vita un solo minuto di pazzia ma che sono stata volontariamente in clinica per fuggire a una realtà che non rispondeva a ciò che mi ero proposta”.<sup>124</sup> Não é um trecho que pode ser lido levemente, e algumas questões vêm à tona: trata-se de um relato confiável, ou ele é parte do projeto de construção que a própria Merini via para si? Se posso confiar nele, o que isso me diz da abordagem psiquiátrica italiana de então, que responsabiliza a pessoa em sofrimento psíquico pela própria institucionalização, ainda mais num período em que se assistia às produtivas contribuições de Franco Basaglia (1924-1980)<sup>125</sup> para a desinstitucionalização do cuidado da pessoa em sofrimento psíquico? São questões para as quais não tenho respostas. Mas gostaria de considerar uma dessas nuances, que é a tentativa de Merini de se livrar do estigma da mulher louca, ainda que isso significasse se responsabilizar pelo próprio internamento. Acima de tudo, isso poderia representar uma tentativa de retomada do controle da própria narrativa, de reconstruir o próprio passado, tomando a sucessão de eventos trágicos da própria vida e escrevê-las em chave de inversão de poder.<sup>126</sup> De todo modo, o que fica claro é a impossibilidade de fazer conviver todas essas versões de Merini, que acima de tudo se vê como poeta. Como já comentei, ela mesma

---

<sup>124</sup> MERINI apud BORSANI, 2018, p. XLI. [Michele me levou para diversos médicos, todos afirmam que não tive na minha vida um só minuto de insanidade, mas que voluntariamente me fiz ser internada para fugir de uma realidade que não respondia àquilo que eu tinha proposto para mim mesma]

<sup>125</sup> Um dos nomes mais importantes dos estudos em psiquiatria, e mais especificamente no que diz respeito às reformas psiquiátricas na Itália no século XX, as ideias de Basaglia e essas reformas influenciaram e ainda influenciam a psiquiatria brasileira. Ao lado de Basaglia, colocamos a nível de igual importância o nome de Frantz Fanon (1925-1961), que vem sendo redescoberto no Brasil nos últimos anos.

<sup>126</sup> Me refiro a uma passagem de Foucault, me que, numa conversa com Gilles Deleuze acerca do poder e os seus focos, afirma: “falar a esse respeito [...] é uma primeira inversão de poder, é um primeiro passo para outras lutas contra o poder. Se discursos como, por exemplo, os dos detentos ou dos médicos de prisões são lutas, é porque eles confiscam, ao menos por um momento, o poder de falar da prisão.” (FOUCAULT, 1979, p. 76).

declara que a sua poesia nasceria em qualquer ocasião.<sup>127</sup> Essa escolha deliberada pela poesia provoca atritos familiares, que pouco a pouco vão se agravando e causando maior sofrimento.<sup>128</sup> E é precisamente uma briga familiar com o primeiro marido, em 1965, que leva a poeta para o mais longo período de internamento manicomial, experiência-limite que marca a sua vida e se configura como um divisor na sua trajetória. Com isso, encerra-se a primeira fase da sua poética, e *Tu sei Pietro* é a última coletânea dessa fase, já que os trabalhos que Merini envia para as editoras depois são rejeitados.<sup>129</sup>

### 2.3 DO MANICÔMIO AOS ANOS DE HIPERPRODUÇÃO E EXPOSIÇÃO MIDIÁTICA

A experiência-limite do manicômio dura pouco mais de uma década, e tem um período mais contínuo de 1965 a 1978, quando entra em vigor na Itália a lei 180, conhecida como Lei Basaglia, que encerra os manicômios no país. Durante esses anos, Merini tem outras duas filhas com Ettore: em 1968, nasce Barbara, e em 1972, Simona. Merini trata das gestações no período de internamento manicomial na sua primeira obra em prosa, publicada em 1986 pela Libri Scheiwiller, intitulada *L'altra verità. Diario di una diversa*. Falarei dessa obra em breve. Depois dos anos de internamento, Merini volta a escrever, mas sem publicar obras que chamem atenção da crítica. A primeira publicação após o internamento data de 1980 e é intitulada *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (Lalli, 1980),<sup>130</sup> que, como o título sugere, reúne poemas novos e antigos.<sup>131</sup> Dividida em três seções e composta por 39 poemas, a obra conta com muitos poemas que se configuram como uma tentativa de contato com pessoas da família e com amigos, a quem Merini dedica muitos versos.<sup>132</sup> Também fala

<sup>127</sup> Vale notar o relato de uma das filhas de Merini, Barbara, em entrevista a Briganti, em que fala da sua experiência como filha. Cf. BRIGANTI, 2019, p. 129-131.

<sup>128</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XXIV.

<sup>129</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XXV-XXVII.

<sup>130</sup> Analiso alguns dos poemas dessa obra em textos diferentes. A análise de “I poeti lavorano di notte” pode ser lida no meu trabalho de conclusão de curso (GHISI, 2019, p. 21), já a de “Anche l’oggi sarà dentro la storia”, pode ser lida no artigo publicado na Revista de Literatura Italiana Traduzida (GHISI, 2020). Na mesma revista, tem-se uma leitura de “Io mi sono una donna” (GHISI, 2020), que também comento no já citado Colóquio Virtual Pesquisas em Literatura Italiana Traduzida, organizado pelo Núcleo de Estudos Contemporâneos de Literatura Italiana Traduzida (NECLIT), vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Disponível em: <https://youtu.be/NUmCyLayHxE?t=815>. Acesso em 18 jun. 2023.

<sup>131</sup> Os poemas antigos que compõem a obra e já haviam sido publicados são: “Colori”, “Il gobbo”, “Luce” (com algumas alterações), “Santa Teresa del Bambin Gesù”, “Lettere”, “Estasi di San Luigi Gonzaga” e “La presenza di Orfeo” que compunham *La presenza di Orfeo*; “Genesi”, “Lirica” e “Tu sei Pietro” (antes intitulada “Inno”), de *Tu sei Pietro*. Além desses sete poemas, outros, que não estão incluídos nas seções “Da le nuove poesie” e “Canto di chiusura”, podem ser considerados antigos, são eles: “A Barbara”, “Anche l’oggi sarà dentro la storia”, “Addio, addio amore mio”, “A Manuela”, “A Giacinto Spagnoletti” e “Il mattino solerte”.

<sup>132</sup> No específico, trata-se dos poemas: “A Barbara”, “A Manuela”, “A Giacinto Spagnoletti”, “Il mattino solerte” dedicado a Sergio Sbrascini, “Canto di risposta” dedicado a Franco Gentilucci, “Ode a Salvatore Quasimodo”, “Io mi sono una donna” dedicado a Quasimodo, “Canzone da dietro una sbarra” dedicada a Pierre

da conturbada relação com o marido e de alguns traumas dos anos no manicômio. Vale notar a epígrafe, assinada pela própria Merini, que diz: “Il poeta deve provare di tutto prima di potere scrivere; / il poeta è come plasma puro / sopra cui Dio imprime a volte / le proprie contraddizioni”,<sup>133</sup> que colocam a figura do poeta como alguém em relação direta com Deus, a essa dimensão transcendente, que passa por dificuldades e revela as contradições existentes também em Deus. Sobre a contradição, é interessante ver que é uma característica constante, tanto da sua figura pública, quanto da sua poesia, como bem nota Borsani, que afirma: “la contraddizione non è solo una costante della sua poesia, è un filo continuo che corre lungo l’intera sua esistenza. (...) La sua casa rimane un ammasso di oggetti diversi, c’è di tutto tranne un libro suo, e nemmeno libri di altri”.<sup>134</sup> Na primeira parte desses versos, Merini parece aludir às dificuldades da própria vida, como se, tendo passado por elas, estivesse finalmente pronta para escrever. Já na segunda, retoma uma noção que vinha elaborando na sua poesia desde jovem, isto é, do poeta como meio de recepção de uma mensagem divina. A obra ainda conta com uma carta a Franco Gentilucci, na qual Merini fala do livro do escritor, que ela havia lido. Algumas passagens são interessantes para pensar a figura que a poeta vai desenhando para si nesse momento de retorno à vida social e literária. Na carta, ela diz: “Tu hai detto che io sono una mistica, o sì per disfarmi della vita, della sua sete di amarezze e di angosce non esiterei a portare il cilicio sotto le mie vesti, perché so che la vita pretende questo, che la vita ‘vuole’ questo dai poeti d’amore”.<sup>135</sup> É uma citação que pode ser entendida nesse momento como a própria Merini reforçando esses aspectos da sua imagem: mística, poeta de amor, poeta que sofre, mas também se mortifica, se penitencia, se sacrifica voluntariamente.

Alguns poemas dedicados ao primeiro marido falam do medo de perdê-lo, pois o paiado estava doente quando Merini é liberada do internamento, e ele falece em 1981. Em 1982, enquanto buscava retomar os contatos de antes do manicômio, Merini aluga um quarto

---

(de quem Merini fala na sua obra de memórias do manicômio, *L'altra verità. Diario di una diversa* (Libri Scheiwiller, 1986)), “Ad Ettore”, “Ieri sera era amore” dedicada ao marido, “A mia figlia”, “Due poesie per Garcia”, “A Fiorenza”, “A Giacinto Spagnoletti”, “Orfeo a Orfeo” dedicado ao editor Lalli, “Perché t’amo” dedicado a Manuela, “Sogno” dedicado a P. C. (provavelmente Pierre), “Tu te ne sei andata” dedicado a M. (provavelmente a filha Manuela), “Enfasi” dedicado a B. (provavelmente a filha Barbara), “Psyche a Pan” dedicado a G. Manganelli. (Cf. MERINI, 2018, p. 131, 134, 135, 136, 141, 142, 143, 147, 149, 151, 152, 153, 155, 159, 160, 161, 163, 166).

<sup>133</sup> MERINI, 2018, p. 129. [O poeta deve experimentar de tudo antes de poder escrever; / o poeta é como plasma puro / sobre o qual Deus imprime às vezes / as próprias contradições].

<sup>134</sup> BORSANI, 2018, p. LVII. [A contradição não é só uma constante da sua poesia, é um fio contínuo que corre por toda a sua existência. (...) A sua casa permanece um aglomerado de objetos diversos, tem de tudo exceto um livro seu, ou livros dos outros.]

<sup>135</sup> MERINI, 2018, p. 127. [Você disse que eu sou uma mística, ah, sim, para me livrar da vida, da sua sede de amarguras e angústias, eu não existiria e não usaria o cilício sob minhas roupas, porque sei que a vida exige isso, que a vida 'quer' isso dos poetas de amor].



para um pintor chamado Charles, a quem dedica alguns poemas.<sup>136</sup> Dois anos depois, com a retomada do contato com Pierri, Merini se casa com o poeta e médico de Taranto, onde vai viver com ele. Nesse período, Merini tem duas obras publicadas. *Le rime petrose* (edizione privata, 1983), cujo título remete diretamente ao texto de Dante, é dedicada ao segundo marido e ao próprio pai, Nemo Merini, que falece em 1955. Vale lembrar que Pierri era trinta anos mais velho que Merini, e já contava com 84 anos quando eles se casaram. A preocupação com a morte de Pierri é trazida em alguns poemas de *Le rime petrose*. A outra obra é intitulada *Le satire della Ripa* (Laboratorio arti visive, 1983), ela conta com o depoimento de Spagnoletti e uma apresentação de Pierri,<sup>137</sup> é dedicada à filha Manuela e a Maria Corti. A estrutura da obra é novidade nas composições de Merini: os poemas são enumerados, de I a XXIII, em ordem crescente, e parecem lembrar um diário, ou anotações diárias, frequentemente irônicas, como na composição “VII”: “Non so perché stamani ho comperato una sveglia / forse perché avevo un buco da coprire sulla parete / ma non immaginavo che segnasse orari precisi / orari di vendemmie e di mistici errori”.<sup>138</sup> Um dos temas marcados por essa noção de cotidianidade é a lembrança das experiências no manicômio. No poema “XVI”, por exemplo, a poeta retoma a figura de Elissa (ou Dido), a lendária rainha fenícia, que se suicida depois de ser abandonada por Enéias. Os versos finais dizem: “io Elissa l’assecondo / parlandole in tono squisito, / so bene che anche lei patisce di nostalgia / e di una ebbrezza precisa / che in manicomio direbbero follia”.<sup>139</sup> É uma obra também repleta de figuras do cotidiano: “la donna che vende i numeri al lotto”, “la lavandaia dalle gonne putride”, “il marocchino che vende le bambole”, “il mio tabaccaio”, “la verduriera” etc, como se Merini buscasse criar um arquivo pessoal dos seus passeios e leituras, com pequenas reflexões em verso.

Essas três obras de início de década não apenas passam despercebidas pela crítica de então, como até hoje são pouco comentadas na fortuna crítica dedicada à poeta. Na sua trajetória, o trabalho dedicado de organização e contato editorial de Maria Corti é essencial. A própria filóloga fala disso, no texto de introdução ao volume *Fiore di poesia*, tratando especificamente desse período de início da década de 1980:

<sup>136</sup> Os poemas dedicados ao poeta Charles só são publicados alguns anos mais tarde, no volume organizado por Maria Corti, *Vuoto d’amore*.

<sup>137</sup> Para Michele Pierri, Merini compõe uma série de poemas, reunidos na seção “Per Michele Pierri” da coletânea organizada por Maria Corti, intitulada *Vuoto d’amore*, publicada em 1991 pela Einaudi.

<sup>138</sup> MERINI, 2018, p. 192. [Não sei porque esta manhã comprei um despertador / talvez porque tinha um buraco a cobrir na parede / mas não imaginava que marcasse horários precisos / horários de vindima e de místicos erros.]

<sup>139</sup> MERINI, 2018, p. 196. [eu apoio Elissa / falando-lhe em tom delicioso, / sei bem que ela também sofre de nostalgia / e de uma embriaguez exata / que no manicômio diriam ser loucura]

nel 1982 invano la poetessa, sola e dimenticata dal mondo letterario, cerca di procurare ascolto alla sua voce. Nessun editore le dà retta, altra ardua esperienza per uno scrittore. Potrei testimoniare la generale indifferenza presso tutti i più noti editori italiani, a cui personalmente mi rivolsi, finché nella primavera del 1982 un giorno raccontai delusa a Paolo Mauri, che allora dirigeva la rivista “Il cavallo di Troia”, i negativi esiti del mio prodigarmi. Con squisita attenzione Mauri offerse lo spazio per trenta poesie nel n. 4, inverno 1982 – primavera 1983, della sua rivista. La mia scelta, concordata con Alda Merini, avvenne su un dattiloscritto di un centinaio di testi. Il silenzio era rotto e nel 1984 l’editore Scheiwiller riprese le trenta liriche, insieme ne aggiungemmo altre dieci e nacque il ben noto volume [*La Terra Santa*].<sup>140</sup>

Ou seja, graças ao trabalho e ao nome de Maria Corti é publicada a obra que se configura como divisor de águas da trajetória de Merini, *La Terra Santa* (Libri Scheiwiller, 1984), da qual tratarei no próximo capítulo. A organização de corte conta com 40 poemas, e a escolha se dá baseando-se, segundo a própria crítica, em “un lavoro di selezione che isoli le perle e i brillanti e dia loro la possibilità di splendere”,<sup>141</sup> seleção que buscava separar os poemas “di carattere comunicativo”.<sup>142</sup> Como no início da sua carreira, Merini sempre teve com quem contar, pessoas que a ajudavam e auxiliavam na organização da sua escrita, cada vez mais numerosa. Corti inicia um importante trabalho de curadoria da obra de Merini, ajudando a dar um centro a toda essa hiperprodução.

Em 1984, outra vez Merini tem duas obras publicadas: a edição organizada por Corti de *La Terra Santa*, publicada pela All’insegna del pesce d’oro, e a edição de Spagnoletti, intitulada *La Terra Santa e altre poesie*, publicada pela editora Lacaíta e que conta também com uma introdução de Spagnoletti. Nesse texto de apresentação, Spagnoletti descreve essa nova edição como “una delle più sorprendenti della lirica italiana dei nostri tempi”.<sup>143</sup> Corti também fala em lírica, “veia lírica”, quando descreve as primeiras publicações em prosa de Merini.<sup>144</sup> Algumas composições, em verso e em prosa, dos anos que viveu em Taranto só são

---

<sup>140</sup> CORTI, 1998, p. 10. [em 1982 em vão a poetisa, sozinha e esquecida pelo mundo literário, tenta providenciar escuta para a sua voz. Nenhum editor lhe dá ouvidos, outra árdua experiência para um escritor. Poderia testemunhar a geral indiferença em todos os mais conhecidos editores italianos, aos quais pessoalmente me dirigi, até que na primavera de 1982, um dia contei, desiludida, para Paolo Mauri, que então dirigia a revista “Il cavalo di Troia”, os êxitos negativos do meu esbanjar. Com excelente atenção, Mauri ofereceu espaço para trinta poemas no n. 4, inverno 1982 – primavera 1983, da sua revista. A minha escolha, acordada com Alda Merini, se dá sobre um datilografado de uma centena de textos. O silêncio havia se quebrado e em 1984 o editor Scheiwiller retoma os trinta poemas, juntos adicionamos outros dez e nasce o bem conhecido volume (*La Terra Santa*).

<sup>141</sup> CORTI, 1998, p. 10 [um trabalho de seleção que isole as pérolas e os brilhantes e dê a eles a possibilidade de brilhar]

<sup>142</sup> CORTI, 1998, p. 10 [de caráter comunicativo]

<sup>143</sup> SPAGNOLETTI apud BORSANI, 2018, p. XXXVIII. [uma das mais surpreendentes líricas dos nossos tempos]

<sup>144</sup> Cf. CORTI, 1998, p. 11.

publicadas anos mais tarde, numa nova organização de Corti, intitulada *Vuoto d'amore*. É o caso dos vinte “poemas-retratos”, que compõem a seção “La gazza ladra”, escritos por volta de 1985.<sup>145</sup> É um momento em que Pierri, que viria a falecer em 1988, está doente e Merini se vê isolada em Taranto. Nesse período, ela passa por outros dois anos de internamento manicomial, e volta para Milão, sem o marido, em 1986, para continuar um tratamento psiquiátrico. Borsani especula que a situação de um manicômio no sul da Itália seria ainda pior do que em Milão,<sup>146</sup> e na capital lombarda Merini passa pelos cuidados da médica psiquiatra Marcella Rizzo. As produções desse período têm como tema central a relação com a loucura e a experiência-limite nos manicômios. Em 1986, Merini publica a sua obra de memórias dos longos anos de internações, intitulada *L'altra verità*. A obra, que é como uma arqueologia dos eventos biográficos em tom lírico, é dedicada às filhas geradas nesse período, Barbara e Simona, e à doutora Rizzo, conta também com uma epígrafe de Franco Fornari, psicólogo e psicanalista italiano, que diz: “Il manicomio è come la rena del mare: se entra nell'alveo delle conchiglie genera perle...”.<sup>147</sup> Depois de *La Terra Santa*, esse olhar para a experiência do manicômio começa a se formar em chave de reescrita da própria vida, como experiência brutal que a poeta transforma em preciosidade.

Quando busca retomar o contato com pessoas que faziam parte do seu círculo social, Merini envia cartas também para Manganelli, que nunca as responde.<sup>148</sup> Entretanto, a pedido e convite de Spagnoletti, Manganelli lê e prefacia o *Diario*. A leitura do escritor é fundamental para esse momento da trajetória de Merini, e ele começa por evidenciar que a obra não é um documento, nem um testemunho dos anos de internamento manicomial, mas “una ricognizione, per epifanie, deliri, nenie, canzoni, disvelamenti e apparizioni, di uno spazio – non un luogo – in cui, venendo meno ogni consuetudine e accortezza quotidiana, irrompe il naturale inferno e il naturale *numinoso* dell'essere umano”.<sup>149</sup> Para além das palavras-chave, que destaco porque delineiam a escrita meriniana, Manganelli é o primeiro a reconhecer o manicômio enquanto artifício literário de Merini. Artifício que é retomado em *Delirio amoroso*, obra publicada em 1989 pela editora italiana il melangolo. Nessa obra, a autora propõe uma ficcionalização acentuada do memorial do manicômio, isto é, distancia-se ainda mais da narrativa íntima, da exposição das próprias experiências no *Diario*, criando uma obra

<sup>145</sup> Cf. CORTI, 1998, p. 10.

<sup>146</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XLII.

<sup>147</sup> FORNARI apud MERINI, 2018, p. 703. [O manicômio é como a areia do mar: se entra no alvo das conchas, gera pérolas...]

<sup>148</sup> Cf. BORSANI, p. XXXVIII.

<sup>149</sup> MANGANELLI, 2016, p. 9. [um reconhecimento, por epifanias, delírios, nênia, canções, revelações e aparições, de um espaço – não um lugar – onde, ao desaparecerem todos os costumes e precauções diárias, irrompe o inferno natural e o numinoso natural do ser humano.]

que é cada vez mais ficcional e menos documental. A leitura de Manganelli, de certo modo, lança luz para esse gesto. O livro se abre com a característica ironia de Merini: “La mia massima aspirazione è di avere un’ambulanza a portata di mano come Salvador Dalí”,<sup>150</sup> evocando a bastante excêntrica figura do pintor espanhol. Na voz da narradora, Merini coloca a seguinte frase: “Buttate via le cliniche psichiatriche che ci difendono dalla follia! Come è grande il delirio!”.<sup>151</sup> Essa apropriação exalta a loucura e o delírio, que evocam aquele orfismo de que já falava Pasolini, e reforçam a relação entre poesia e divinação, profecia.

A loucura passa a ser um dos objetos centrais da poesia meriniana, bem como característica fundamental da sua própria imagem pública, fazendo parte daquela hagiografia às avessas. Merini se apropria dos termos ligados à psiquiatria e os relaciona à criação poética, à gênese dos poemas. Isso fica evidente no poema “L’uccello di fuoco”, publicado em *La Terra Santa e altre poesie*:

#### **L’uccello di fuoco**

L’uccello di fuoco  
della mia mente malata,  
questo passero grigio  
che abita nel profondo  
e col suo pigolio  
sempre mi fa tremare  
perché pare indifeso,  
bisognoso d’amore,  
qualche volta ha una voce  
così tenera e nuova  
che sotto il suo trionfo  
detto la poesia.<sup>152</sup>

#### **O pássaro de fogo**

O pássaro de fogo  
da minha mente doente,  
esse pássaro cinza  
que vive no fundo  
e com o seu piado  
sempre me faz tremer  
porque parece indefeso,  
carente de amor,  
às vezes tem uma voz  
tão tenra e nova  
que sob o seu triunfo  
dito a poesia.

Com a figura metafórica do pássaro de fogo, que remete à fênix da mitologia grega, o poema sugere que a loucura (a mente doente) faz morrer para então poder renascer das próprias cinzas. Renascimento, um batismo de fogo, que, como evidenciam os versos finais, resulta na própria escrita poética. Merini parece sugerir que a poesia é possível depois das dificuldades, retomando aquela ideia de que o poeta precisa passar por tudo antes de escrever, porque a escrita é o resultado desse percurso, que passa pela dor, pela angústia, pelos momentos difíceis do sofrimento, também psíquico, neste caso. Fundamental, nesses versos, é a relação com o amor, que percorre toda a poesia de Merini, um aspecto que torna o pássaro

<sup>150</sup> MERINI, 2018, p. 791. [A minha máxima aspiração é ter uma ambulância ao alcance da mão, como Salvador Dalí]

<sup>151</sup> MERINI, 2018, p. 791. [Joguem fora as clínicas psiquiátricas que nos defendem da loucura! Como é grande o delírio!]

<sup>152</sup> MERINI, 2018, p. 252.

de fogo tenro e indefeso, e daí se pode ditar a poesia, isto é, a partir da fragilidade. Essa alusão frequente à loucura como um elemento complexo, cheio de nuances, faz com que a própria Merini seja sempre associada ao eu dos seus versos, marcado pela loucura. Colabora para a imagem de uma poeta louca a relação que as editoras passam a ter com Merini, o que ocorre principalmente a partir do final da década de 1980.

Em 1987, é publicada a coletânea *Fogli bianchi. 23 inediti*, pela Biblioteca Cominiana, obra que não parece ter um trabalho de organização tão bem elaborado. Os 23 poemas que compõem a obra não têm um fio condutor entre si, como é o caso de *La Terra Santa*, mas trazem alguns elementos que marcam a escrita meriniana daqueles anos. Um exemplo é a repetição, que evoca textos lidos em voz alta e composições bíblicas. Além disso, há também a retomada de poemas já publicados e que são reelaborados pela poeta. Essa prática será cada vez mais comum, particularmente quando Merini passa a recitar em público, no final da década de 1990. Tratarei disso em breve. Um dos poemas que é retomado e reelaborado na coletânea de 1987 é “Corpo, ludibrio grigio”, que havia tido uma primeira e mais curta versão publicada em *La Terra Santa*. Já o poema “Audacia, senso imperituro di luce” traz aquele caráter oral marcado pela repetição (o verso de abertura, que dá título ao poema, é repetido na estrofe seguinte, o que acontece de maneira semelhante, por exemplo, em “Affori, paese lontano”,<sup>153</sup> poema publicado na coletânea de 1984). Outra característica interessante dessa obra é uma tendência à narrativa, o movimento daquelas “moléculas de narratividade”.<sup>154</sup> Por exemplo, em *Le rime petrose* havia poemas que se pareciam quase como anedotas, e composições um pouco mais longas, mas com o mesmo tom narrativo, inclusive uma que poderia fazer parte dessa obra. Trata-se do poema “XXII” de *Fogli bianchi*, cujos versos iniciais dizem: “È morta l’ubriacona della Ripa”.<sup>155</sup> Com essas composições, tem-se o embrião do que viria a se tornar “testi misti, in cui poesia e prosa convivono”.<sup>156</sup> Chegarei a essa fase nas próximas páginas.

Em 1988, a editora Crocetti publica a obra intitulada *Testamento*, que conta com organização de Raboni, que naquela década cumpria também um papel importante de inserção de Merini na cena cultural. A década de 1980, como bem nota Borsani,<sup>157</sup> é marcada por uma ‘explosão’ de leituras de poesia em voz alta. Essas leituras aconteciam por meio de convites

<sup>153</sup> Uma leitura e discussão desse poema pode ser assistida no já citado Colóquio Virtual Pesquisas em Literatura Italiana Traduzida, A fala é da professora da Universidade de São Paulo (USP), Lucia Wataghin. Disponível em: <https://youtu.be/NUmCyLayHxE?t=5627>. Acesso em 18 jun. 2023.

<sup>154</sup> MINORE apud CORTI, 1998, p. 11. [moléculas de narratividade]

<sup>155</sup> MERINI, 2018, p. 334. [Morreu a bebum da Ripa]

<sup>156</sup> CORTI, 1998, p. 11.

<sup>157</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XLIV.

entre os e as poetas. Algumas dessas leituras eram feitas no bar Chimera, gerenciado por Laura Alunno (que, vale lembrar, organiza *Ballate non pagate*, publicada em 1995, com a qual Merini vence o prêmio Viareggio, em 1996). Quem convida Merini para participar dessas leituras é, precisamente, Raboni. Nessas participações, ela se apresentava de modo que chamava atenção por quão inusual era, como relata Borsani:

era una donna incredibilmente viva nello sguardo, nel modo di muoversi, trascurata nel vestire, una gonna sbilenca, una camicetta macchiata, ma con tocchi vistosi di civetteria, collane, spille, foulard. Portava spesso la mano davanti alla bocca perché non si era ancora abituata alla perdita totale dei denti, secondo lei dovuta agli elettroshock.<sup>158</sup>

Essa recorrente negligência no modo de se apresentar em público foi registrada numa foto (Figura 4) com o casal de poetas, Raboni e Patrizia Valduga.<sup>159</sup> Aliás, vale notar que imagens da poeta são bastante difundidas no meio digital e o próprio fotógrafo oficial de Merini, Giuliano Grittini, divulga muitos dos seus trabalhos no *Facebook*. Também é fácil de encontrar inúmeras fotos de paparazzi e de fãs em mídias oficiais ou não oficiais. Essa difusão acaba por criar uma aura com a figura de Merini, que essencialmente não se presta às convenções sociais. No Chimera, a poeta inicia um novo momento da sua carreira literária, que será desenvolvido aos poucos, mas é interessante perceber que ali já se começa a associar a sua imagem à sua poesia.

---

<sup>158</sup> BORSANI, 2018, p. XLIV. [Era uma mulher incrivelmente viva no olhar, no modo de se mover, negligenciada no vestir, uma saia capenga, uma camiseta manchada, mas com toques vistosos de coqueteria, colares, broches, lenços. Levava frequentemente a mão à boca porque ainda não tinha se acostumado com a perda total dos dentes, segundo ela, em razão dos eletrochoques]

<sup>159</sup> Valduga foi recentemente traduzida no Brasil. A coletânea *Sabe seduzir a carne a palavra* foi publicada em 2023 pela Edições Jabuticabas e conta com tradução e organização de Agnes Ghisi e Elena Santi.

Figura 4 – Alda Merini, Giovanni Raboni e Patrizia Valduga



Fonte: VITIELLO (2009).

Em 1990, Merini publica pela il melangolo outra obra em prosa, intitulada *Il tormento delle figure*, dedicada a Manganelli e à sua obra intitulada *Hilarotragoedia* (Feltrinelli, 1964).<sup>160</sup> O escritor havia falecido naquele mesmo ano da publicação. Os textos dessa coletânea trazem alguns personagens, até certo ponto tornados ficção, objeto de escrita, incluindo Ettore, Manganelli, alguns padres e até mesmo Mussolini (o texto dedicado a ele se abre com a seguinte afirmação, polêmica e irônica: “Le poetesse che si sentono tanto importanti non sanno che il Duce mi ha amato”<sup>161</sup>). Essencialmente, são escritos que buscam refletir sobre o amor (romântico ou familiar) e os amores que a própria poeta viveu ou imaginou. De todo modo, são imaginações, delírios, invenções, isto é, escrita literária. Aquela mistura que se torna característica da escrita de Merini, que coloca no mesmo plano biografia e invenção. Com isso, Merini começa a se configurar como alguém que provoca escândalo. Não à toa, a epígrafe de *Il tormento delle figure* faz referência direta a isso, e diz: “La cosa meno scandalosa della vita è lo scandalo”.<sup>162</sup> Com isso, é possível perceber como a escrita e a imagem de Merini vão se delineando a partir desse tom de ultraje, de não se adequar aos costumes.

<sup>160</sup> A respeito dessa obra, veja-se LOMBARDI, 1994. A obra de Manganelli foi traduzida no Brasil em 1993.

<sup>161</sup> MERINI, 2018, p. 882. [As poetisas que se sentem muito importantes não sabem que o Duce me amou].

<sup>162</sup> MERINI, 2018, p. 853. [A coisa menos escandalosa da vida é o escândalo]

Em 1991, Maria Corti organiza o volume *Vuoto d'amore*, que marca o início da colaboração entre Merini e a editora Einaudi. A obra é em parte antológica, em parte composta por novos poemas. Com esse volume, Corti “intende offrire al lettore una visione letteraria del cammino poetico di Alda Merini che vada al di là dei singoli libretti che annualmente fioriscono sulla terra editoriale italiana”.<sup>163</sup> Esse comentário, que é a frase de abertura do texto de apresentação de Corti, lança luz para o fenômeno da hiperprodução de Merini e da relação que as editoras traçam com ela. É o começo dessa fase. Tendo em vista que o objeto de pesquisa deste trabalho não inclui todas as obras de Merini, sugiro a conferência dos títulos de Merini publicados pelas diferentes editoras a partir de 1991 na lista elaborada por Ambrogio Borsani.<sup>164</sup> Esse período de frequentes colaborações com diferentes editoras é também marcado pelas dificuldades econômicas. Numa entrevista para Maria Pia Ammirati,<sup>165</sup> Merini comenta a esse respeito. Ela fala das dificuldades econômicas, mas também do reconhecimento ambivalente, já que ainda não havia sido eleita para o Fundo Bacchelli, contribuição financeira vitalícia para cidadãos ilustres em necessidade, em vigor desde 1985, que só lhe seria concedido em 1995. Na entrevista, Ammirati fala que Merini corria o risco de perder a casa em que morava, e a poeta alude ao fato de que já havia sido nomeada para o Nobel. Com isso, se percebe uma relação complexa com a mídia, em que Merini ao mesmo tempo busca se afirmar e estabelecer a própria imagem, sem fugir desses diálogos, lançando luz para as nuances e complicações, fugindo de uma imagem unidimensional.

Na década de 1990, Merini estabelece uma profícua colaboração com a Pulcinoelefante, em parceria com o artista visual Alberto Casiraghy, bem como passa a fazer cada vez mais breves colaborações com pequenas editoras. É um momento em que Merini participa de programas de rádio. A RAI tem no seu arquivo muitas dessas participações. Numa delas, datada de 1993, Merini dá uma entrevista à também poeta Donatella Bisutti,<sup>166</sup> em que fala de “aventuras metapsíquicas”, comentário que reforça essa sua imagem de poeta mística, que está em contato com algo onírico e transcendente. Dar esse tipo de declaração é agir em favor dessa imagem. A construção da própria imagem, então, aponta para dois caminhos diferentes: o primeiro, no qual a loucura serve como modo de não se submeter a certos acordos sociais e literários, de expansão da escrita e da própria subjetividade; o

<sup>163</sup> CORTI, 1998, p. 3. [

<sup>164</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. 1015-1020.

<sup>165</sup> A entrevista está disponível no site da RAI Teche: <https://www.teche.rai.it/2019/11/alda-merini-lesistenza-in-poesia/>. Acesso em 18 jun. 2023.

<sup>166</sup> Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-avventure-metapsichiche-1993/>. Acesso em 18 jun. 2023.



segundo, no qual a loucura acaba por limitar a poeta e a sua escrita, no qual ela não consegue se desvencilhar de certos estereótipos, como parece evidente no aforismo “Alda Merini / è stanca di ripetere / che è pazza”.<sup>167</sup> São composições que apontam para essa construção em via de mão dupla, que é de fora, da mídia, dos entrevistadores e editores, mas também de dentro, da própria Merini, numa provável tentativa de ter controle daquilo que se faz da sua imagem e escrita. A esse respeito, Calandrone faz uma interessante reflexão acerca da relação de Merini com o seu sucesso e a sua exposição midiática, lançando luz sobre as ambivalências e as tensões dessa relação. Ela aponta que às vezes o sucesso da poeta parecia se dar em função de sua tragédia pessoal e não dos seus méritos enquanto escritora, o que, como já vimos, Merini faz questão de negar: a sua poesia teria nascido de todo modo. Há uma incorporação, durante essa fase de hiperprodução, da vida vivida e da encenação midiática, em que elementos como a loucura e a lucidez, a condensação poética e a imediatez comunicativa coexistem.

Apesar da popularidade a que se assiste nesse momento da sua poética, alguns estudiosos parecem considerar que se trate de um momento em que a sua escrita já não tem valor de análise crítica. Por exemplo, Elisa Biagini, na sua dissertação de mestrado, intitulada *L'opera poetica di Alda Merini tra il 1953 e il 1984*,<sup>168</sup> defendida em 2000 na Universidade do Estado de Nova Jersey, comenta que, para ela, a poeta parece se tornar pouco a pouco uma caricatura de si mesma. Biagini considera *La Terra Santa* a última publicação “importante” de Merini, e acrescenta que “the works published after 1984 [*La Terra Santa*] in fact are random, unfocused, lacking in intensity, and do not lend themselves to scholarly attention”.<sup>169</sup> Há dois modos de entender a perspectiva de Biagini, a primeira é por aquela relação que as editoras tecem com Merini, publicando inúmeros volumes sem um trabalho de curadoria, que é facilitado pelo fato da sua poesia ser muito numerosa, ainda mais a partir do momento em que passa a ditá-las. O outro, seria pensar que esse caráter aleatório e pouco focado se configure como uma nova abordagem da poesia, marcada por um gesto cada vez mais espontâneo e mais próximo da oralidade. Não por acaso, Merini passa a ditar os seus poemas no final dos

---

<sup>167</sup> MERINI, 2016, p. 133. [Alda Merini / está cansada de repetir / que é doída]. Uma das obras de aforismos da autora foi publicada pela Rizzoli, é intitulada *Aforismi e magie* e data de 1999. A obra conta com desenhos do artista Alberto Casiraghi, que assina também como Casiraghy e trabalha como editor na Pulcinoelefante. Merini e Casiraghi colaboram nas seguintes coletâneas: *La vita facile. Aforismi* (Pulcinoelefante, 1992), *Se gli angeli sono inquieti. Aforismi* (Shakespeare & Company, 1993), *Aforismi* (Pulcinoelefante, 1997), *L'anima innamorata* (Frassinelli, 2000) e *Uomini miei. Brandelli di un'autobiografia sentimentale* (Frassinelli, 2005). Pela Pulcinoelefante, Merini publica mais de 1100 *plaquettes*.

<sup>168</sup> Cf. BIAGINI, 2000.

<sup>169</sup> BIAGINI, 2000, p. II. [as obras publicadas após 1984 são, de fato, aleatórias, sem foco, desprovidas de intensidade, e não se prestam à atenção acadêmica]

anos 1990, o que faz com que o seu trabalho se afaste cada vez mais da palavra escrita e se ligue mais intimamente à enunciação, o que sugere também um afastamento do trabalho de escrita e reescrita, configurando o que Borsani sugere ser um tipo de laboratório mental. Ele comenta que Merini “dopo aver fatto varianti mentali, correzioni, riscritture registrate solo nella sua testa, chiedeva di dettare”.<sup>170</sup> O resultado é uma linguagem cada vez mais sugestiva e misteriosa, por vezes abstrata. Acima de tudo, essa aleatoriedade e falta de foco, contribuem para essa relação entre imagem e escrita na trajetória de Merini.

A esse respeito, se concretiza uma necessidade editorial de organização dessa produção em antologias, trabalho feito por pessoas como Maria Corti, Laura Alunno, Giovanni Raboni e Ambrogio Borsani. A diferença do começo e do final da sua carreira literária evidenciam uma dificuldade em tratar da poética meriniana como um todo mais ou menos unitário. Andrea Cortellessa fala dessa diferença entre a primeira e a última Merini, e, assim como Biagini, é bastante crítico da fase mais profícua e popular da poeta. Ele comenta:

Quella insomma che era parsa in origine una degna epigona del filone orfico e misterico della lirica europea, per la quale erano stati attendibilmente e autorevolmente spesi i nomi di Rilke e Campana, è ora, insomma, una poetessa “d’occasione”: dal *furor* che ricorda le grandi improvvisatrici virtuose di Sette-Ottocento che incantavano i viaggiatori del *Grand Tour* ed erano ammirate anche dai poeti laureati, ma che purtroppo – in assenza di strumenti di registrazione – non ci hanno lasciato pressoché alcuna traccia del loro magistero. Corti non a caso usa per questa Merini ultima la categoria “ditirambico”. Gli *Aforismi* pubblicati in qualcosa come cinquecento (finora!) libriccini dalla casa editrice Pulcinoelefante animata da Alberto Casiraghy – e dei quali *Fiore di poesia* offre a mo’ di congedo una scelta parca ma interessante – stanno a dimostrare la compiutezza di questa metamorfosi, di questa “muta”: che non è naturalmente solo stilistica (e in questo senso influenza anche la stesura delle poesie “vere” del periodo più recente, nelle quali si faticherebbe a trovar traccia della complessa armatura metaforica degli esordi, nonché dei lampi analogici ancora presenti nella *Terra Santa*), bensì esistenziale. Lo aveva ben colto Giovanni Raboni introducendo a *Testamento*, col dire che antologizzare Merini è operazione ovviamente (con quanto s’è detto) necessaria, ma anche ardua: perché “la poesia della Merini è tanta, oltre che vera; e anche di questo bisognerà tenere conto”.<sup>171</sup>

<sup>170</sup> BORSANI, 2018, p. LII. [depois de ter feito variações mentais, correções, reescritas registradas somente na sua cabeça, pedia para ditar]

<sup>171</sup> CORTELLESA, 2006, p. 158-159. [Em suma, o que originalmente parecia um epígono digno da veia órfica e misteriosa da poesia lírica europeia, para a qual os nomes de Rilke e Campana foram usados com confiança e autoridade, é agora, em suma, uma poeta “ocasional”: do furor que lembra as grandes improvisadoras virtuosas dos séculos XVIII e XIX, que encantaram os viajantes no *Grand Tour* e também foram admiradas por poetas laureados, mas que infelizmente – dada a ausência de instrumentos de gravação – quase não nos deixaram vestígios da sua maestria. Não é por acaso que Corti usa a categoria “ditirâmbica” para esta última Merini. Os *Aforismi* publicados em cerca de quinhentos (até agora!) livrinhos da editora Pulcinoelefante, ilustrados por Alberto Casiraghy – e dos quais *Fiore di Poesia* oferece uma escolha parca, mas interessante, a título de despedida – demonstram a completude dessa metamorfose, dessa “troca”, que, naturalmente, não é apenas estilística (e nesse sentido influencia também a redação dos “verdadeiros” poemas do período mais recente, nos

Progressivamente, Merini passa a ser uma poeta “ditirâmbica”, isto é, que exprime entusiasmo e alegria, num modo de fazer poesia que está intimamente ligado a uma noção de delírio e não tanto mais ao orfismo e misticismo dos primeiros anos. Cortellessa ressalta o liame entre vida e escrita nessa progressão, e destaca que essa mudança não é apenas na escrita, na construção de certas metáforas, mas principalmente numa questão existencial, que se reflete no modo de viver de Merini, de viver e se apresentar para o mundo. Ela mesma trata dessa explosão num dos seus poemas:

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...<sup>172</sup>

Me disseram que a minha poesia não tem um centro  
que é como uma incandescência pura  
e que no fim não gera figura...  
Mas eu sou o Nilo que às vezes transborda  
transbordando pode dar medo  
mas depois te faz crescer a rosa  
e a índole do Egito...

Publicado em *La Terra Santa e altre poesie*, o poema traz para os versos a questão de uma poesia centralizada, organizada, na metáfora de um rio.<sup>173</sup> Como que para justificar a própria produção, Merini a compara a um dos maiores rios do mundo, o Nilo, e propõe ainda uma coincidência entre poesia e eu do poema: “la mia poesia” se justifica com “ma io sono”, o que sugere que o movimento de transbordar, na produção poética de Merini, tenha uma relação com o eu que transborda na vida e vai além das limitações, o que pode causar imprevistos e até mesmo desastres. Ou seja, é algo permeado por uma potência, por uma vitalidade, mas também um perigo. O poema se configura quase como uma autodefesa, um modo de se proteger que pode ser permeado por uma violência que afeta também a pessoa, como sugere Elsa Dorlin.<sup>174</sup> O transbordar na poesia de Merini, de todo modo, acaba por “fazer crescer a rosa”, apontando não só para os perigos de ser assim, mas para o que de belo pode surgir.

---

quais dificilmente se encontrariam vestígios do complexo quadro metafórico dos poemas de estreia, assim como os lampejos analógicos ainda presentes na *Terra Santa*), mas existencial. Bem o compreendeu Giovanni Raboni na introdução a *Testamento*, dizendo que fazer antologias da obra de Merini é obviamente uma operação necessária (levando-se em consideração o que foi dito) mas também árdua: porque “a poesia de Merini é muita, além de verdadeira, e isso também deve ser levado em consideração”.]

<sup>172</sup> MERINI, 2018, p. 300.

<sup>173</sup> Vale lembrar o poema de Giuseppe Ungaretti, intitulado “I fiumi” e datado de 1916, que usa a metáfora do rio para pensar nas próprias memórias e trajetória de vida.

<sup>174</sup> Dorlin discute a autodefesa em contextos de violência que atingem o sujeito também de maneira física, e vai considerar as “artes marciais do si”, especialmente em contextos coloniais. Cf. DORLIN, 2020.

Essa perspectiva da loucura remete à leitura que Nise da Silveira faz de uma citação de Antonin Artaud, quando aponta que os inumeráveis estados do ser “não compõem uma doença, uma entidade patológica definida, mas se manifestam como estados múltiplos de desmembramento e de transformação do ser”.<sup>175</sup> Há uma desmedida, para retomar o termo usado por Vigorelli e Ubaldini. Nesse sentido, dentro da trajetória da autora, a loucura passa a ser entendida como um gesto de liberdade, como sugere Calandrone: “Se Alda ha mai sofferto di una malattia, questa malattia è la libertà”.<sup>176</sup> A figura do rio Nilo para tratar do eu e a sua poesia parece revelar, de maneira ambivalente, a busca por um centro nesse transbordar, ato que, ao mesmo tempo em que é marcado por certo perigo (“può mettere paura”), leva à rosa, que simboliza a origem.<sup>177</sup>

A convergência entre eu do poema e poesia borra as fronteiras, transborda, e coloca de maneira mais íntima eu escrevente e voz do poema. Esse é um trajeto que Merini traça desde a sua estreia na literatura, mas que ganha particular força na sua segunda fase poética, na produção pós-manicomial. Com isso, a institucionalização e a vida fora do hospital psiquiátrico dão à poesia novo sentido, ou ainda, Merini busca um sentido para a vida, para o vivido, na poesia. Há certa liberdade na relação com a loucura, que é vista como um elemento criativo e alcança um ápice em declarações do tipo “essendo pazza, posso dire quello che voglio”, como relata o fotógrafo oficial da poeta, Giuliano Grittini, em entrevista a Annarita Briganti.<sup>178</sup> Calandrone retoma essa dualidade e comenta que:

Alda Merini no [non obbedisce all'autorità], obbedisce soltanto alla propria legge. E questa sua assoluta libertà è un'arma a doppio taglio: viene dichiarata pazza e però, proprio perché è dichiarata tale, può permettersi di fare e dire quel che vuole, senza però venire presa del tutto sul serio o come esempio di condotta sociale. Un vero e proprio circolo vizioso. Una tagliola, una trappola.<sup>179</sup>

Os versos, declarações e até mesmo a sua figura midiática delineiam essa imagem que o público e o mercado editorial têm da poeta, uma imagem que é construída a partir da própria Merini, mas também dessas declarações relatadas por terceiros: o que vem de fora

---

<sup>175</sup> SILVEIRA, 1987, p. 5.

<sup>176</sup> CALANDRONE, 2021, p. 25. [Se Alda alguma vez sofreu de alguma doença, essa doença é a liberdade].

<sup>177</sup> Aqui, vale retomar o diálogo com Pasolini e o seu trabalho como a busca por uma origem. A esse respeito, veja-se CENNI, 2016.

<sup>178</sup> BRIGANTI, 2019, p. 105. [Sendo louca, posso dizer o que eu quiser].

<sup>179</sup> CALANDRONE, 2021, p. 22. [Alda Merini não (obedece à autoridade), obedece somente à própria lei. E essa sua absoluta liberdade é uma faca de dois gumes: é declarada louca e, entretanto, precisamente porque é chamada assim, pode se permitir fazer e dizer o que quer, sem, entretanto, ser levada completamente a sério ou como exemplo de conduta social. Um próprio e verdadeiro ciclo vicioso. Uma arapuca, uma armadilha.]

lança luz sobre essa poeta enigmática e magnética. Sobre um sujeito livre e ativo,<sup>180</sup> que linguisticamente se apropria das opressões sofridas e reescreve o próprio trajeto, a própria história. Um sujeito que transborda e vai além das margens se permite quais possibilidades? Para Alda Merini, me parece, é um modo de se permitir ditar o que se é, e não apenas aceitar as imposições sociais, midiáticas, da crítica.

Nas últimas décadas de vida da poeta, há dois momentos cruciais: o ensaio fotográfico seminua, no início dos anos 2000, e a retomada mais intensa do tema das figuras religiosas, daquela hagiografia às avessas. Por exemplo, a última obra publicada em vida é intitulada *Il carnevale della croce. Poesie religiose. Poesie d'amore* (Einaudi, 2009), que desde o título evidencia temas centrais da poética de Merini. Na Figura 5, se pode observar como a poeta dava espaço para o público participar da sua intimidade, expondo o seu quarto, o seu modo de viver, a si mesma. Não é só no ensaio com Grittini que Merini aparece seminua, ou expõe muito o seu corpo, mas as muitas fotografias disponíveis nas redes permitem ver uma poeta sem filtros, de camisola, com a cama bagunçada, a desorganização da própria casa e vida. Esse “caos” em que vivia é uma marca da sua própria existência, como já havia acenado no início do capítulo. A liberdade irreverente com que Merini se permite mostrar e se relacionar com o próprio corpo está também na aproximação cada vez mais acentuada entre figuras do cristianismo e a própria imagem. Esses são os temas dos próximos capítulos, que serão tratados de maneira mais aprofundada em relação à experiência-limite do manicômio, em específico a partir da obra *La Terra Santa*, e da relação com o corpo, presente desde as primeiras coletâneas, como já comentei brevemente neste capítulo.

---

<sup>180</sup> A noção de sujeito politicamente ativo, relacionada às mulheres, é discutida por Elisabeth Badinter. Cf. BADINTER, 1991. Vale destacar que a patologização do feminino e a atribuição de diagnósticos de doenças mentais para mulheres é uma violência que marca o universo de pessoas desse gênero, bem como de outras minorias de poder. A esse respeito, vejam-se, por exemplo, os estudos de Marco Antonio Gatti Junior. Cf. GATTI JUNIOR, 2019.

Figura 5 – Placa na casa de Merini no Naviglio



Fonte: Wikipédia.

Figura 6 – Alda Merini no seu quarto com o seu retrato nua de fundo



Fonte: GRITTINI, Giuliano (2020)

Figura 7 – Alda Merini observa o seu retrato nua



Fonte: GRITTINI, Giuliano (2020).

Figura 8 – Alda Merini recebe a RAI no seu quarto



Fonte: GRITTINI, Giuliano (2019).



### 3 “NON MI LASCIO MAI ESCLUDERE DAL MIO IO”: A RESSIGNIFICAÇÃO DO MANICÔMIO E A METÁFORA BÍBLICA

Mi dissero sei una santa  
perché a volte tu tremi  
per via dei tuoi ricordi.

Io non ho mai avuto ricordi  
solo visioni acute, profezie:  
so il giorno prima che viva  
e il congedo di qualche giusto  
che qui dimora,  
ma come faccio a dire alla questura  
che domani scoppierà la bomba  
della mia voce?  
(MERINI, 2018, p. 499)

O entrelaçamento do vivido e do poetizado é o cerne dos estudos merinianos, e aliado a isso a questão da loucura é um ponto chave do percurso literário de Merini. Como elaborei, a poesia é o espaço em que a poeta cria uma imagem de si mesma, que muitas vezes se configura entorno da pergunta “quem sou eu?”, o que leva a reflexões sobre o papel social da mulher e um entendimento da loucura. Mas esse entendimento encontra um ponto de atrito com a perspectiva da psiquiatria, ainda mais quando se trata do espaço manicomial. No segundo momento da poética meriniana, essas questões são constantemente retomadas a partir da experiência no hospital psiquiátrico. De fato, o manicômio é o tema principal da primeira edição de *La Terra Santa*, aquela datada de 1984 e organizada por Maria Corti. A experiência da poeta nas casas de cura e nos longos anos de internamento nos manicômios parece impelir a uma escrita que aborda essa vivência, e por quê? Nos versos de *La Terra Santa*, desde os primeiros poemas, parece haver uma busca por sentido e ressignificação desse espaço e dessa experiência. Nos dois primeiros poemas a frase “manicomio è” se repete três vezes, construindo uma série de afirmações: “Manicomio è parola assai più grande”, “il manicomio è una grande cassa / di risonanza”, “il manicomio è il monte Sinai”.<sup>181</sup> Como entender esse

---

<sup>181</sup> MERINI, 2018, p. 203, 204. [Manicômio é uma palavra muito maior; o manicomio é uma grande caixa / de ressonância; o manicômio é o monte Sinai]

gesto? De que maneira esse gesto é político, como uma escrita que responde a um contexto sócio-histórico? Já havia discutido, a partir das colocações de Raboni, que Merini insiste na poesia, toma as adversidades da própria vida e as transforma em objetos da sua escrita poética, Maria Corti também comenta isso:

è per noi illuminante il processo mentale seguito da questa originale poetessa: dappincipio lei vive 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, a dominare, non più la realtà.<sup>182</sup>

Ou seja, na escrita há uma inversão da dinâmica de poder estabelecida pelos eventos biográficos. Com isso, é possível entender como escrever é um gesto de reapropriação e recriação da própria história. Escrever sobre si é um modo de se olhar, de ser objeto e sujeito dessa ação, ocupando um lugar de quem olha e é olhada. Nisso, há uma reorganização do que se quer partilhar na escrita, continuamente inventando para si a própria história e criando uma narrativa que faça sentido e ofereça a reconquista da própria autonomia, a retomada de controle da própria vida. O que implica que em algum momento esse controle foi perdido. As considerações a partir disso requerem um olhar mais atento para o contexto do internamento e para o gesto de escrever sobre a própria vida e imagem.

No caso de Merini, a perda de controle acontece quando se inicia o seu percurso pelos manicômios italianos, mais especificamente em 1965.<sup>183</sup> Durante esse ano, a poeta passa por algumas internações, de confinamentos mais breves e outros mais longos.<sup>184</sup> E essas primeiras experiências parecem provocar uma mudança na poeta, como aponta Calandrone, quando diz que “il primo ricovero dura neanche tre settimane, ma quel pur breve tempo è sufficiente a trasformare la poetessa in una donna che la figlia Emanuela dice giustamente ‘terrorizzata’. E sotto effetto di psicofarmaci”.<sup>185</sup> É uma mudança que se reflete no seu âmbito familiar, no seu papel de mãe e de esposa. De 1965 a 1979, a vida de Merini passa a ser um

---

<sup>182</sup> CORTI, 1998, p. 3. [para nós é iluminante o processo mental seguido por essa original poetisa: no princípio ela vive dentro de uma realidade trágica em modo alucinado e parece vencida; então a mesma realidade irrompe no universo memorial e dali é projetada no imaginário e se torna uma visão poética onde agora é ela a vencer, a dominar, e não mais a realidade.]

<sup>183</sup> Uma breve recapitulação dos eventos biográficos da autora: 1950 – os primeiros diagnósticos psiquiátricos e as primeiras experiências em casas de cura; 1955 – falece o pai, Nemo, e nasce a primeira filha, Manuela; 1958 – nascimento da segunda filha, Flavia; 1959 – falece a mãe de Merini, Emilia; 1965 – início do internamento no hospital psiquiátrico Paolo Pini; 1968 – nascimento da terceira filha, Barbara; 1972 – nascimento da quarta filha, Simona; 1979 – fim do internamento no Paolo Pini; 1983 e 1984 – internamento manicomial em Taranto, quando está casada com o médico psiquiatra e poeta Michele Pierri.

<sup>184</sup> Cf. BORSANI, 2018, p. XXVIII.

<sup>185</sup> CALANDRONE, 2021, p. 22. [O primeiro internamento não dura nem três semanas, mas mesmo esse tempo breve é suficiente para transformar a poeta numa mulher que a filha Emanuela diz justamente ‘terrorizada’. E sob efeitos de psicofármacos.]

constante ir e vir do manicômio, período em que também não publica nenhuma obra e do qual raramente se tem notícias sobre a sua escrita. Depois de um longo período afastada dessa atividade, os médicos psiquiatras que cuidavam dela no final dos anos 1970 recomendam como prática terapêutica a retomada da escrita. É o que afirma Corti: “Alda Merini si era abituata, su consiglio dei medici, a scrivere di getto, spesso a scopo liberatorio”.<sup>186</sup> Entretanto, nesse ínterim, da poeta que entra no manicômio com 34 anos e sai com 48, Borsani relembra que, dadas as duas gravidezes nesse período, “non bisogna pensare tuttavia a una Merini totalmente inattiva nei quattordici anni di continui ricoveri”.<sup>187</sup> Aliás, algumas obras recolhem escritos que podem ter sido redigidos nesse período e publicados só posteriormente, como *Destinati a morire* e *Il ladro Giuseppe. Racconti degli anni Sessanta* (Libri Scheiwiller, 1999). Em *Destinati a morire*, a questão da maternidade, vale lembrar que Merini gera duas filhas durante o internamento, aparece em dois poemas dedicados às filhas Manuela e Barbara.

As gravidezes marcam um período de apaziguamento com o primeiro marido, Ettore – a quem são dedicados alguns poemas da coletânea de 1980. Entretanto, as duas gestações vêm associadas à experiência manicomial e a traumas. É o que a poeta relata numa entrevista de 1990, intitulada “Alda Merini: autoritratto”, do programa de rádio “Le ore della notte”, na qual a poeta declara: “direi che forse la base della follia – non per niente la follia è femminile – è la mamma, o no? Direi, manicomio e mamma cominciano per la stessa parola”.<sup>188</sup> Ela continua elaborando essa reflexão comentando a perda da própria mãe, em 1959, alguns anos antes do primeiro internamento manicomial. A relação com essa perda e a ausência materna parece se configurar como gatilho para o sofrimento psíquico, ressaltado na relação com as próprias filhas, que são entregues a outras famílias para serem cuidadas durante o período em que Merini fica internada no manicômio. Calandrone elabora uma breve reflexão sobre essa relação mãe-manicômio,<sup>189</sup> e comenta:

chi sa che non sia lei [Emilia] il “trauma” dal quale zampilla incessante il mistero della poesia di Merini, che abbiamo visto cominciare a scrivere inginocchiata sulle pietre dei palazzi crollati della Milano del dopoguerra, su

<sup>186</sup> CORTI, 1998, p. 9. [a escrever de um jato, frequentemente com escopo liberatório]

<sup>187</sup> BORSANI, 2018, p. XXX. [Não precisa se pensar, todavia, numa Merini totalmente inativa nos catorze anos de contínuas recuperações]

<sup>188</sup> [Diria que talvez a base da loucura – não por acaso a loucura é feminina – é a mãe, ou não? Diria que manicômio e mãe começam do mesmo modo]. A entrevista está disponível no site da RAI: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-autoritratto-1990/>. Acesso em 23 jun. 2023

<sup>189</sup> Vale notar que Calandrone escreve essa biografia poética de Merini num momento em que está refletindo sobre a relação com a própria mãe, o que resulta na já citada *Brilha como vida*. A esse respeito, veja-se uma recente entrevista para a Rai Uno, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=etpuS5qSGh0>. Acesso em 23 jun. 2023.

quelle pietre dove, durante il conflitto, Alda dodicenne aiutò la madre a partorire a sua volta qualcosa di vivo.<sup>190</sup>

Referindo-se ao nascimento do irmão mais novo de Merini, Enzo. A perda simbólica da mãe durante a guerra e a perda literal são traumas que se perpetuam na relação com as próprias filhas. Quando pensa no seu papel de mãe e fala das filhas que são criadas por outras famílias durante o seu internamento manicomial, Merini toma para si a decisão de tê-las colocado para adoção, afirmando que o faz “perché non si affezionassero a me e non patissero quello che ho patito io”.<sup>191</sup> Nessa fala, da mesma entrevista de 1990, a poeta não apenas busca justificar as suas supostas atitudes, criando aquela imagem de “donna fragile”, mas tomar as rédeas da situação. Entretanto, dado que na época Merini era uma paciente manicomial, a decisão legal de passar as filhas para o cuidado de outras famílias foi tomada por Ettore, que não conseguia cuidar das filhas, já que trabalhava.<sup>192</sup>

Essa imprecisão dos relatos também pode ser observada em *L'altra verità*,<sup>193</sup> quando relembra as gravidezes, que marcaram períodos em que não lhe eram administrados fármacos e em que não tinha mais ataques “histéricos”.<sup>194</sup> Nessas passagens, Merini não se coloca como a mãe que doa as filhas por um trauma pessoal, essa é uma reflexão que ela elabora anos mais tarde. Na obra de 1986, ela comenta que, depois desses meses de gravidez em casa, em que se sentia “recuperada”, após o nascimento da terceira filha, entretanto, “precipitai nuovamente nel caos e doveti essere ancora ricoverata e la bambina affidata ad altri”.<sup>195</sup> Com trechos como esse e o comentário feito na entrevista, se constrói uma reelaboração dos fatos ao longo do tempo, uma reinvenção da própria história. Calandrone cria a hipótese de que “Alda preferisca attribuire a se stessa la decisione di separarsi dalle due neonate, piuttosto che impazzire di rabbia per l'ineluttabilità di un reale costruito su fascicoli di diagnosi vere a metà, piuttosto che sragionare per il dolore”.<sup>196</sup> É uma busca pela retomada do controle ao mesmo tempo em que constrói essa perspectiva, de quem ela é, uma mulher que nunca se deixa excluir do fatos que determinam a sua trajetória. E quando se pensa na experiência

---

<sup>190</sup> CALANDRONE, 2021, p. 45. [quem sabe não seja ela [Emilia] o “trauma” do qual jorra incessante o mistério da poesia de Merini, que vimos começar a escrever ajoelhada sobre as pedras dos edificios desmoronados da Milão do pós-guerra, sobre aquelas pedras onde, durante o conflito, Alda de doze anos ajudou a mãe a parir, por sua vez, algo de vivo.]

<sup>191</sup> [Para que não se afeiçoassem a mim e não sofressem como eu sofri]

<sup>192</sup> Cf. CALANDRONE, 2021, p. 22.

<sup>193</sup> Cf. MERINI, 2016, p. 40-41.

<sup>194</sup> A respeito desse termo e da história da psiquiatria, veja-se SCHMITZ, 2021.

<sup>195</sup> MERINI, 2016, p. 41. [precipitei novamente no caos e tive que passar por outra recuperação e a menina confiada a outros]

<sup>196</sup> CALANDRONE, 2021, p. 38. [Hipotetiso ainda que Alda prefere atribuir a si mesma a decisão de se separar das duas recém-nascidas, do que enlouquecer de raiva pela inevitabilidade de um real construído em fascículos de diagnósticos meio verdadeiros meio falsos, do que disparatar pela dor]

manicomial, que é essencialmente a perda desse controle, por um lado há os horrores imprevisíveis e definitivos de uma mudança existencial na vida da poeta, por outro, como aponta Borsani, se configura uma experiência que permite uma salvação da realidade.<sup>197</sup> Naquele lugar, a poeta não está inserida no meio em que a rejeição do mercado editorial e as dificuldades familiares a afetam. É uma relação que oscila entre danação e salvação. Em *L'altra verità*, por exemplo, Merini relata que nos primeiros dias fora do manicômio ela se sentia bem, mas depois voltava a um estado de não cuidar de si mesma e de se sentir melancólica e atormentada a ponto de ter que ser levada de novo ao hospital. Ela justifica: “non sentivo alcun legame affettivo col mondo di fuori e non mi dispiaceva nemmeno di lasciare la mia casa. E se qualche volta pensavo ai miei figli, lo facevo come se fossero distanti non so quanto dal mio pensiero. Ma nel mio cuore erano invece ben vivi e presenti”.<sup>198</sup> Esse distanciamento que dizia sentir em relação ao mundo e à própria casa podem ajudar a perceber o hospital psiquiátrico como um espaço mais complexo. Isso é percebido na construção poética do manicômio, em que esse espaço serve como artifício para escrita, como gênese poética.<sup>199</sup> É tanto o “inferno decante e folle”<sup>200</sup> quanto a “terra santa”, título da coletânea de 1984, dedicada justamente à experiência manicomial. Mas a leitura do espaço do manicômio a partir da língua poética só se dá a partir dos anos 1980, quando Merini já está numa idade mais madura, com 50 anos.

É importante relembrar que a Lei Basaglia, que aboliu os manicômios na Itália, é de 1978. O médico psiquiatra italiano, Franco Basaglia, já estava trabalhando em favor de uma reforma psiquiátrica na Itália desde os anos 1960.<sup>201</sup> O primeiro livro que ele escreve fazendo considerações a esse respeito é *Che cos'è la psichiatria?*, publicado em 1967 pela Einaudi. No ano seguinte, publica *L'istituzione negata*, pela mesma editora. Nessa obra, Basaglia parte do princípio de que é preciso desconstruir o manicômio, e busca precisamente repensar o tratamento dado às pessoas em sofrimento psíquico nesses espaços, propondo caminhos e práticas mais humanas e humanizantes. As reflexões são feitas a partir das práticas de

<sup>197</sup> Cf. BORSANI, 2018, XVIII.

<sup>198</sup> MERINI, 2016, p. 58. [Não sentia nenhuma ligação afetiva com o mundo de fora e nem mesmo me desagradava deixar a minha casa. E se às vezes pensava nos meus filhos, o fazia como se estivesse bem distante, não sei quanto, do meu pensamento. Mas no meu coração estavam bem vivos e presentes.]

<sup>199</sup> O enclausuramento como experiência que leva a uma gênese literária também pode ser observado nas obras de Goliarda Sapienza, *L'università di Rebibbia* (1983), na Itália; de Lima Barreto, *Diário do hospício* (1953), e Maura Lopes Cançado, *Hospício é Deus* (1965), no Brasil; de Anne Sexton, *Live or die* (1966) e Sylvia Plath, *The bell jar* (1963), nos Estados Unidos.

<sup>200</sup> MERINI, 2018, p. 224. [inferno decadente e louco]

<sup>201</sup> É com Basaglia que o papel social da loucura é restabelecido, já que, desde Philippe Pinel (1745-1826), médico e zoologista francês, que atuou também na psiquiatria, esse papel “estava tradicionalmente relacionado ao erro, à periculosidade, à insensatez, à incapacidade” (AMARANTE, 2007, p. 31).

Basaglia e outros psiquiatras italianos em manicômios nos anos 1960 na Itália, e a ideia geral é demonstrar a necessidade de se superar essas instituições. Essas ideias são, ainda hoje, ponto nevrálgico da luta antimanicomial no Brasil e em outros países, e tiveram forte influência nas reformas psiquiátricas brasileiras que ocorreram entre as décadas de 1980 e 1990. Vale notar que Basaglia esteve no Brasil em 1979 para visitar o Hospital Colônia, em Barbacena, um dos casos mais brutais da instituição manicomial no Brasil.<sup>202</sup> Essa luta pela reforma na psiquiatria italiana só teria efeitos mais concretos em 1978, como já comentei, quando é decretado, pela lei nº 180, vigente até hoje, a abolição dos manicômios no país.

Na introdução a *L'istituzione negata*, Basaglia sintetiza o que são as experiências manicomiais, que, em linhas gerais, colocam a pessoa em sofrimento psíquico num processo de alienação e desumanização, o que inclui violências físicas e psicológicas. O posicionamento de Basaglia é radical em relação aos manicômios, e afirma: “per incominciare non si può che negare tutto quello che è attorno a noi: la malattia, il nostro mandato sociale, il ruolo”.<sup>203</sup> Para a reforma psiquiátrica proposta por Basaglia, é preciso acima de tudo entender que a pessoa em sofrimento psíquico não é apenas a sua doença, mas possui uma interioridade e subjetividade, um ser humano complexo que merece ser tratado com dignidade. É um pensamento radicalmente humanizante. Para melhor entender as considerações de Basaglia e dos movimentos antimanicomiais, busco em Foucault uma análise do funcionamento do hospital psiquiátrico e do seu papel social. Em *Vigiar e punir* (1987), ele fala em “economia do castigo” para definir esses lugares e argumenta que neles

julgam-se também as paixões, os instintos, as anomalias, as enfermidades, as inaptações, os efeitos de meio ambiente ou de hereditariedade. Punem-se as agressões, mas, por meio delas, as agressividades, as violações e, ao mesmo tempo, as perversões, os assassinatos que são, também, impulsos e desejos. Dir-se-ia que não são eles que são julgados; se são invocados, é para explicar os fatos a serem julgados e determinar até que ponto a vontade do réu estava envolvida no crime. [...] Julgadas também por todas essas noções veiculadas entre medicina e jurisprudência desde o século XIX [...] e que, pretendendo explicar um ato, não passam de maneiras de qualificar um indivíduo. [...] A alma do criminoso não é invocada no tribunal somente para explicar o crime e introduzi-la como um elemento na atribuição jurídica das responsabilidades; se ela é invocada com tanta ênfase, com tanto cuidado de compreensão e tão grande aplicação “científica”, é para julgá-la, ao mesmo tempo que o crime, e fazê-la participar da punição. [...] O laudo psiquiátrico, mas de maneira mais geral a antropologia criminal e o discurso repisante da criminologia encontram aí uma de suas funções precisas: introduzindo

<sup>202</sup> Para conhecer um pouco mais do contexto das instituições manicomiais em Santa Catarina, veja-se SILVA, 2020; SILVA, 2015.

<sup>203</sup> BASAGLIA, 2013, p. 9. [Para começar, não se pode fazer nada além de negar tudo aquilo que está ao nosso redor: a doença, o nosso mandato social, o papel.]

solenemente as infrações no campo dos objetos susceptíveis de um conhecimento científico, *dar aos mecanismos da punição legal um poder justificável não mais simplesmente sobre as infrações, mas sobre os indivíduos; não mais sobre o que eles fizeram, mas sobre aquilo que eles são, serão, ou possam ser*. O suplemento de alma que a justiça garantiu para si é aparentemente explicativo e limitativo, e de fato anexionista.<sup>204</sup>

Ou seja, o manicômio é uma forma de controle dos indivíduos, dos seus atos, bem como das suas individualidades, isto é, dos seus corpos. Ou seja, a punição corpórea visa julgar e penalizar o quanto a pessoa é incapaz de controlar uma das suas naturezas. Nessas considerações, Foucault explica como historicamente a loucura está ligada à evolução dos processos penais, que culminaram na criação de casas de cura, manicômios e hospitais psiquiátricos. Entre os séculos XVII e XIX, com os grandes códigos penais, passou-se a encarcerar qualquer delito como uma possibilidade de loucura ou anomalia por parte da pessoa infratora, o que se transformou, então, numa necessidade de padronizar os comportamentos, operando uma normalização disciplinante por meio do controle dos corpos dessas pessoas, visando aquilo que lhes é incorpóreo.<sup>205</sup> A partir do estreitamento legal entre delito e loucura, criou-se uma rede de profissionais e de instituições que assumem a posição de julgamento e de castigo, dentre os quais está o psiquiatra. O primeiro passo é tolher a liberdade do indivíduo, com o encarceramento em prisão ou hospital psiquiátrico, onde, então, se operam por meio de diferentes mecanismos e práticas uma sujeição e subjetivação desses indivíduos considerados “diferentes” da norma. Algumas dessas práticas violentas incluem o abuso de fármacos, os choques elétricos e a rotina disciplinante. Calandrone faz quase um estudo da má administração de fármacos no manicômio e estabelece uma correlação entre o que acontece com o corpo humano no hospital psiquiátrico e o que acontecia nos campos de concentração, já que em ambos os casos as experimentações científicas são praticadas em corpos humanos desumanizados.<sup>206</sup>

Calandrone comenta que “i manicomi sono uno stadio evolutivo del primitivo terrore umano della diversità”,<sup>207</sup> aludindo ao subtítulo da obra de Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, e Merini faz a correlação entre prisão e manicômio, como se lê numa passagem do *Diario*:

Al momento dell'internamento, l'ammalato sente sopra di sé il peso della condanna, condanna che non può non riversare sulla società tutta ed anche sui congiunti. [...] Ma le vere vittime restiamo pur sempre noi, perché una

<sup>204</sup> FOUCAULT, 1987, p. 19-20, grifos nossos.

<sup>205</sup> Cf. FOUCAULT, 1987, p. 21-23.

<sup>206</sup> Cf. CALANDRONE, 2021, p. 33-35.

<sup>207</sup> CALANDRONE, 2021, p. 39. [Os manicômios são um estado evolutivo do primitivo terror humano da diversidade].

volta a casa ci sentiremo sempre rinfacciare quella degenza come un fatto giuridico, e non di malattia. Insomma, il malato è un gradino più su di colui che è stato in galera.<sup>208</sup>

Ou seja, o manicômio estabelece uma condição jurídica para a loucura, que até então estava associada a uma dimensão transcendente, até mesmo religiosa. A vida no isolamento social, mas também em sociedade, coloca Merini de frente com essas questões, o que a lança para a escrita como reelaboração dos termos e das vivências associadas ao manicômio. É interessante a relação com a prisão também no que diz respeito à perspectiva que Goliarda Sapienza lança para a prisão, no seu livro de memórias do cárcere em Roma, *L'università di Rebibbia* (Rizzoli, 1983), escrito e publicado na mesma época em que o *Diario*. A escritora siciliana comenta sobre a rotina na prisão e como as mulheres demonstravam um esvaziamento da alma nesses espaços:

Questo mi riporta alla realtà imminente di fare del moto il più lungo possibile in quei pochi metri di spazio. Ho già notato anche se non volevo (le celle durante il giorno restano aperte) donne e donne buttate sui letti, immobili, le facce gonfie e del colore inconfondibile del mal di mare o della depressione o del mal di galera che è tutt'uno: sguardi ciechi già a un passo dal divenire vitrei. Possono durare qualche tempo così ma poi è chiaro che per loro non resta che il manicomio o qualche posto consimile (ora che i manicomi si presume siano stati chiusi), dove i loro sensi slittati nell'orbita della catatonìa vagheranno per lo spazio fino a che morte non verrà a liberarle.<sup>209</sup>

O retrato que Sapienza faz é de uma morte em vida, de mulheres cuja interioridade e singularidade foram abaladas e sujeitadas em espaços de controle e disciplinamento. Nesse sentido, uma escrita que se reforce enquanto diversa e fora da norma, não assujeitada, nos leva a considerar uma dimensão implicitamente política dessa abordagem.<sup>210</sup> O não assujeitamento é uma resposta às operações psiquiátricas que coisificavam a pessoa, já que a psiquiatria durante muito tempo operou enquanto um “modelo teórico-conceitual que adotou

<sup>208</sup> MERINI, 2016, p. 56-57, grifos nossos. [No momento da internação, o doente sente sobre si o peso da condenação, condenação que não pode não se reverter sobre toda a sociedade e também sobre os parentes. (...) Mas as verdadeiras vítimas continuam a ser sempre nós, porque uma vez em casa seremos sempre cobrados por aquela hospitalização como um fato jurídico, e não de doença. Em suma, o doente está um degrau acima daquele que foi para a prisão.]

<sup>209</sup> SAPIENZA, 2016, p. 73. [Isso me leva de novo à realidade iminente de fazer do movimento o mais longo possível naqueles poucos metros de espaço. Já notei, ainda que não quisesse (as celas durante o dia ficam abertas), mulheres e mulheres nas camas, imóveis, os rostos inchados e de cor inconfundível do enjoo ou da depressão ou do mal de prisão que é todo um só: olhares cegos já a um passo de se tornarem vítreos. Podem durar algum tempo assim, mas depois é claro que para elas não resta nada além do manicômio ou um lugar semelhante (agora que os manicômios, se presume, tenham sido fechados), onde os seus sentidos abaixados na órbita da catatonìa vagarão pelo espaço até que a morte venha liberá-las.]

<sup>210</sup> Vale notar que Camila Marchioro, que traduz três poemas de Merini para a revista *Mallarmagens*, faz uma breve apresentação da poeta de cunho abertamente político, reforçando uma perspectiva feminista e neurodivergente para a poesia de Merini.



o modelo das ciências naturais para conhecer a subjetividade e terminou por objetivar e coisificar o sujeito e a experiência humana”.<sup>211</sup> O relato de Sapienza lança luz para esse processo de coisificação e aponta até mesmo para certo medo de acabar num manicômio, onde nada mais espera além da morte definitiva após essa morte em vida. O estigma da pessoa presa e do paciente manicomial como elaborado por Merini e Sapienza, ainda que em perspectivas que reforcem um medo mútuo da condição do outro, revelam a mesma coisificação da pessoa. Se para Sapienza a experiência do cárcere é uma “universidade”, um espaço de formação do indivíduo, para Merini é uma retomada da perspectiva do que é a loucura, por antiparastáse, isto é, apresentando como louvável aquilo do que um indivíduo é acusado. Ressalto que, como aponta Foucault, a condição mental é usada como uma acusação contra o indivíduo, ou seja, é muito mais uma forma de categorizá-lo do que de diagnosticá-lo, um modo de conhecê-lo, mas não necessariamente de cuidar dele. Com isso, os nomes dados a essas pessoas se tornam uma acusação contra elas, mas a abordagem lexical que as pessoas acusadas fazem desses termos pode se configurar como um ato político e subversivo.

### 3.1 UMA ABORDAGEM LEXICAL DA LOUCURA E DA VIOLÊNCIA

Na obra poética de Merini, há a retomada de palavras que são estigma da sua condição psíquica, criando uma abordagem lexical da loucura. A poeta usa termos como “folle”, “pazza”, “malattia” e fala em “scompenso nervoso”<sup>212</sup> para descrever a sua condição mental. Nela, a relação entre loucura e ser mulher se imbricam. No *Diario*, por exemplo, Merini propõe uma discussão a partir das reflexões elaboradas por Adalgisa Conti na sua obra de memórias – da vida e do manicômio, onde é internada em 1913 e onde falece, em 1982 – intitulada *Gentilissimo signore, questa è la mia vita* (Mazzotti, 1978). Os trechos que Merini escolhe para promover uma discussão na sua própria obra são colocações que tratam da condição da mulher na sociedade, cujo ponto mais agressivo, violento e limitante é a internação manicomial. Há uma (re)apropriação desses termos ao longo da sua trajetória, em que a experiência-limite do manicômio estabelece um ponto de mudança. A seguir, busco dar alguns exemplos dessa abordagem em versos. Para facilitar a leitura e o acesso à informação no que diz respeito à localização dos poemas na bibliografia de Merini, fiz uma lista em que consta o nome da obra e o ano em que o poema foi publicado, o título do poema (quando

---

<sup>211</sup> AMARANTE, 2007, p. 67.

<sup>212</sup> Respectivamente: louca, insana, enfermidade, descompensação nervosa.

houver) e os versos escolhidos seguidos de uma tradução livre.<sup>213</sup> Exemplos da primeira fase são:

- *La presenza di Orfeo*, 1953, “Selvaggia” [Selvagem]: “Fu la spina gigante / del mio fermo complesso / a nutrirmi di ripide follie / e d’arsicce tensioni...” [Foi o espinho gigante / do meu complexo parado / a me nutrir de íngremes loucuras / e de ressequidas tensões...];
- *Paura di Dio*, 1955, “Il testamento” [O testamento]: “[...] Io non fui originata / ma balzai prepotente / dalle trame del buio / per allacciarmi ad ogni confusione. // Se mai io scomparissi / non lasciatemi sola; / blanditemi come folle!” [(...) Eu não fui originada / mas saltei do prepotente / das tramas do escuro / para me amarrar em toda confusão. // Se eu desaparecesse / não me deixem sozinha, / me acalmem como louca!];
- *Tu sei Pietro*, 1962, “Di Vanni Scheiwiller” [De Vanni Scheiwiller]: “Io su te non ho un nome ma rammento / di dirti prima, anzi che ti giunga / nuova voce dall’alto / questa follia che non dà destino.” [Eu sobre ti não tenho um nome, mas relembro / de te dizer antes, ao invés de te alcançar / nova voz do alto / essa loucura que não dá destino.].

Nas obras dessa primeira fase poética da autora, há um uso quase que exclusivo de “folle” e “follia”, termos que literariamente e popularmente também estão associados, por exemplo, ao delírio. Vale lembrar que Merini pensa o delírio, com Santa Teresa e São Luís Gonzaga, como uma forma de estar em contato com algo divino. Depois da experiência manicomial, essa abordagem muda. Eis alguns exemplos:

- *Destinati a morire*, 1980, “Canto di risposta” [Canto de resposta]: “L’essere stata in certi tristi luoghi, / coltivare fantasmi / come tu dici, attento amico mio, / non dà diritto a credere che dentro / dentro di me continui la follia.” [Ter estado em certos lugares tristes, / cultivar fantasmas / como dizes tu, meu atento amigo, / não dá o direito de crer que dentro / dentro de mim continue a loucura.];
- *Poesie per Charles*, 1982, [sem título]: “Io sono folle, folle, / folle di amore per te. / Io gemo di tenerezza / perché sono folle, folle, / perché ti ho perduto.” [Eu sou louca, louca / louca de amor por ti. / Eu gemo de ternura / porque sou louca, louca, / porque te perdi.] – em *La Terra Santa*, Merini associa a figura de Jesus a um louco de amor,

<sup>213</sup> Cf. MERINI, 2018, p. 26, 65, 124, 141, 369, 196, 199, 207, 281, 383, 353, 438, 556, 633, 630. Note-se que a referência aos poemas de *Poesie per Charles* e *La gazza ladri* constam nas páginas 369 e 383, porque na coletânea organizada por Borsani eles estão incluídos em *Vuoto d’amore*, e o de *Un incontro con Gesù* porque foi incluso como parte de *Il carnevale della croce*.

aqui é a primeira vez que a afirmação “sou louca” aparece nos poemas, e é subvertida por essa associação com o amor e não com o manicômio. Com isso, a autora retoma um tema caro à literatura italiana e europeia, basta lembrarmos de figuras como Tristão e Isolda, Romeu e Julieta, Orlando Furioso etc.;

- *Le satire della ripa*, 1983, “XVI”: “io Elissa l’assecondo / parlandole in tono squisito, / so bene che anche lei patisce di nostalgia / e di una ebbrezza precisa / che in manicomio direbbero follia.” [eu Elissa a apoio / falando com ela tem tom requintado, / sei bem que ela também sofre de nostalgia / e de uma embriaguez precisa / que em manicômio diriam loucura.] – vale notar que essa é a primeira vez que o termo “manicômio” aparece nos seus poemas;
- *Le satire della ripa*, 1983, “XXIII”: “dice che la sua è ragione vera / forse perché non ha mai visto che fanno / ai pazzi nei manicomii.” [diz que a sua é razão verdadeira / talvez porque nunca tenha visto o que fazem / aos *doidos* nos manicômios.] – os grifos são nossos;
- *La Terra Santa*, 1984, “5”: “Ma sono una Dafne / accecata dal fumo della follia, / non ho foglie né fiori;” [Mas sou uma Dafne / cega pela fumaça da loucura, / não tenho folhas nem flores;] – a partir dessa obra, que é um divisor de águas, o campo semântico ligado à experiência do manicômio e à loucura passa a ser mais abundante, complexo e nuançado. Como tratarei dela com mais atenção no próximo capítulo, me atenho a este exemplo;
- *La Terra Santa e altre poesie*, 1984, “A Maria Corti” [Para Maria Corti]: “... Questa malagevole sorte / mi fa soffrire / perché non sono che una semplice / e la pazzia ahimè / è un albero troppo alto / perché possa toccarlo!” [... Esta árdua sorte / me faz sofrer / porque não sou nada além de uma simples / e a insanidade ai de mim / é uma árvore demasiado alta / para que eu possa tocá-la!];
- *La gazza ladra – venti ritratti*, 1985, “Alda Merini”: “Molti diedero al mio modo di vivere un nome / e fui soltanto una isterica.” [Muitos deram ao meu modo de viver um nome / e fui somente uma histérica.];
- *Vuoto d’amore*, 1991, [sem título]: “Sono nata il ventuno a primavera / ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta.” [Nasci dia vinte e um na primavera / mas não sabia que nascer louca, / abrir os torrões / pudesse desencadear tormenta.] – nesse poema, loucura e primavera são associadas, e a loucura se torna gênese poética, entendida como nascimento, florescência da poesia e do eu poético;

- *Ballate non pagate*, 1995, [sem título]: “Che sai dei miei conventi, della grazia / matura delle sante, delle grandi / anime folli?” [O que sabes dos meus conventos, da graça / madura das santas, das grandes / almas loucas?];
- *Superba è la notte*, 2000, [sem título]: “Piange la follia nel mio letto / assurda memoria di altri momenti. / In me tutti amano la follia / e io la venero, / straordinario balcone di canto / ma nessuno ama la donna / che si brucia allo specchio.” [Chora a loucura no meio leito / absurda memória de outros momentos. / Em mim todos amam a loucura / e eu a venero, / extraordinária varanda de canto / mas ninguém ama a mulher / que arde no espelho.];
- *Corpo d’amore. Un incontro con Gesù*, 2001, [sem título]: “In ogni parte, / malgrado tu fossi interamente nudo / o interamente coperto / o interamente pazzo, / io ti ho visto salire le colline della mia origine.” [Em toda parte, / apesar de tu estares inteiramente nu / ou inteiramente coberto, / ou inteiramente louco, / eu te vi subir as colinas da minha origem.];<sup>214</sup>
- *Il carnevale della croce*, 2009, [sem título]: “È così diseguale la mia vita / da quello che vorrei sapere. / Eppure al di là di ogni immondizia / e sutura, c’è la grande speranza / che il tempo redima i folli / e l’amore spazzi via ogni cosa / e lasci inaspettatamente viva / una rima baciata.” [É tão desigual a minha vida / daquilo que eu gostaria de saber. / E no entanto para além de toda imundície / e sutura, há a grande esperança / que o tempo redima os loucos / e o amor varra tudo / e deixe inesperadamente viva / uma rima emparelhada.]

Com essa lista relativamente extensa de exemplos<sup>215</sup> quero ressaltar a recorrência do tema na poética meriniana e as diferentes nuances que o campo semântico ligado à loucura pode adquirir a partir da construção dos versos. Por um lado, especialmente num primeiro momento da sua poética, a loucura é muito mais mística do que psiquiátrica, é “follia”. Por outro, depois dos longos anos de internação manicomial, há um confronto com a dimensão do

---

<sup>214</sup> Um comentário, em relação ao termo “ignudo” que aparece em alguns versos de Merini, como em “di quel vecchio infinito manicomio / che è l’ospedale della gente ignuda” (MERINI, 2018, p. 550). Cabem duas associações entre o termo (ainda que pouco recorrente na sua poética): primeiro, com a imagem que Dante cria, por exemplo, nos cantos IV e XIV do *Inferno*, ao descrever os condenados com as seguintes imagens: “vidi genti fangose in quel pantano, / *ignude* tutte, con sembiante offeso”, “D’anime *nude* vidi molte gregge” (ALIGHIERI, 2017, p. 65, 104, grifos meus); por fim, com o conceito agambeniano de *vida nua*, isto é, vida desprotegida e matável, ou que estabelece uma condição de morte em vida. Veja-se AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007. Nesse sentido, a pessoa internada nas clínicas psiquiátricas se enquadra no conceito agambeniano, compõem o quadro das pessoas que vivem uma morte em vida.

<sup>215</sup> Vale lembrar que, visto certa impossibilidade de uma obra completa de Merini, não se trata de uma lista exhaustiva, mas sim de poemas escolhidos dos que foram publicados na coletânea *Il suono dell’ombra*.

diagnóstico e do estigma social. O trabalho lexical de Merini a partir de então vai na direção de retomar a dimensão mística, em que a loucura está também associada ao amor e à religião. De certo modo, é possível considerar que o uso dessas palavras seja uma forma de se apropriar do diagnóstico e de se reapropriar do estigma. Com isso, há aquele gesto de retomada de controle da própria subjetividade. Ou seja, há uma inversão na operação do manicômio, que, como mostra Foucault, julga e controla os indivíduos e as suas ações, as suas paixões. Merini exalta a paixão e busca reafirmar a própria individualidade. Essa (re)apropriação busca uma subversão da relação de poder estabelecida pelos termos e pelas dinâmicas de poder na qual a poeta está inserida.

Merini toma, então, termos ligados à psiquiatria para, pouco a pouco, constituir a voz de um eu poético, sugerindo novos caminhos de compreensão. A respeito das duas palavras mais recorrentes nesse campo semântico, observe-se a diferença do peso entre “pazza” e “folle” – que não são termos utilizados em contextos psiquiátricos atualmente, preferindo-se “falar de sujeitos ‘em’ sofrimento psíquico ou mental, pois a ideia de sofrimento nos remete a pensar em um sujeito que sofre, em uma experiência vivida de um sujeito”,<sup>216</sup> ou seja, de certo modo, que “pazza” e “folle” não remetem ao indivíduo e à sua subjetividade. Quem explica a diferença desses termos é o filósofo italiano Giorgio Agamben, em *La follia di Hölderlin* (Einaudi, 2021), obra em que discute a questão da loucura na vida do poeta alemão Friedrich Hölderlin. Agamben afirma que há uma diferença entre esses termos no que diz respeito à adaptação social e à capacidade intelectual da pessoa estigmatizada. Ele aponta que, enquanto Hölderlin era capaz de elaborar discursos compreensíveis, fazia-se uso dos termos “folle” e “follia” para falar dele, mas, a partir do momento em que esses discursos passam a ser incompreensíveis, adotava-se os termos “pazzo” e “pazzia”. Há um evidente juízo de valor na escolha do termo, já que “folle” não implica uma perda da capacidade intelectual, enquanto “pazzo” indicaria certa insanidade e não apenas a loucura e o delírio. Em todo caso, ambos os termos indicam alguém que se apresenta de modo inadequado para os padrões sociais em vigor. Na poética meriniana, o uso muito mais frequente de “follia” e “folle” poderia sugerir uma preferência pela afirmação intelectual, construindo um sujeito que, partindo dessas palavras, exalta as suas condições.

Como já comentei, a afirmação intelectual era um ponto de insegurança para a autora, o que pode justificar a sua preferência por “folle” e “follia” para exaltar a condição mental. Mas o uso de “pazza” em alguns casos sugere uma subversão da necessidade de ser

---

<sup>216</sup> AMARANTE, 2007, p. 68.

compreendida. No título *La pazza della porta accanto* (Bompiani, 1995), por exemplo, uma narrativa em que relata momentos cruciais da sua vida, recolhidos enquanto reflexões não lineares, Merini parece tomar o termo como recurso para construir uma narrativa sem compromisso com uma ordem cronológica, evidenciando a incompreensão como ponto-chave para a sua figura. Se considerar que esse termo ferisse a autora de alguma maneira, por estar associada a ele, é possível entender esse recurso por uma via de mão-dupla: o olhar que vem de fora penetra a percepção que tem de si, e que, por sua vez, é o que constrói a própria subjetividade. Ainda, olhar para si mesma proporciona essa distância de quem olha e, ao mesmo tempo, é olhada, assumindo duas posições. Isso fica evidente no poema “Io mi sono una donna”, publicado em *Destinati a morire*, em que o uso do “io” e do “mi” mostram como o eu do poema é sujeito e objeto desse olhar.

#### **Io mi sono una donna**

Io mi sono una donna che dispera  
che non ha pace in nessun luogo mai,  
che la gente disprezza, che i passanti  
guardano con attesa e con furore;  
sono un’anima appesa ad una croce  
calpestata, derisa sputacchiata:  
mi son rimasti solo gli occhi ormai  
che io levo nel cielo a Te gridando:  
toglimi dal mio grembo ogni sospiro!<sup>217</sup>

#### **Sou-me eu uma mulher**

Sou-me eu uma mulher que se desespera  
que nunca tem paz em lugar nenhum,  
que a gente despreza, que os passantes  
olham com expectativa e com furor;  
sou uma alma pendurada numa cruz  
pisoteada, zombada cuspada:  
agora me restaram só os olhos  
que ergo aos céus gritando para Ti:  
tira do meu ventre todo suspiro!

A dramaticidade do último verso, com o uso da exclamação, recorrente já em poemas de *Tu sei Pietro*, acentua a violência comunicada nesses versos. A agramaticalização do primeiro verso, com a construção “io mi sono”, coloca em jogo uma primeira e uma terceira pessoa na mesma posição da voz do poema. Um sentido que se pode entender dessa construção é “eu sou (algo) para mim”, ou seja, parece responder à pergunta “quem sou eu?”, ou ainda “quem és tu?”, que, como aponta Butler, são interpelações que atravessam um sujeito quando precisa dar um relato de si.<sup>218</sup> Fazer isso, então, assumir essas duas posições, para Merini, é necessariamente dar um relato de um olhar localizado:<sup>219</sup> da perspectiva de uma mulher. Como já acenado, a condição da mulher na sociedade e na literatura são temas importantes para Merini e, apesar do tema da loucura não estar explicitamente tratado nesses versos, é possível associar essas violências que perpassam a visão que o eu tem de si mesmo ao estigma da mulher louca, e mais especificamente, da poeta louca, ao período conturbado de

<sup>217</sup> MERINI, 2018, p. 300.

<sup>218</sup> Cf. BUTLER, 2021.

<sup>219</sup> Aqui me refiro às reflexões de Donna Haraway sobre saberes localizados, no artigo homônimo. Cf. HARAWAY, 1995.

internamento manicomial. Ainda, me parece possível associar esse momento a um período mais próximo das experiências no hospital psiquiátrico, porque ainda é num momento em que a realidade trágica não foi transformada. Basta observar a diferença de abordagem no aforismo em que a poeta escreve: “Da anni indago / sul caso / Merini”.<sup>220</sup> Em que a ambivalência da posição sujeito/objeto é trazida de forma irônica e divertida.

E como entender isso politicamente? Elsa Dorlin, em *Sexo, gênero e sexualidades* (Ubu Editora, 2021), ao tratar dos recursos do sujeito político do feminismo, aponta que o estigma a um só tempo identifica a pessoa oprimida e “constitui o alfa e o ômega da [sua] identidade política, é o recurso maior da [sua] libertação”.<sup>221</sup> No caso de Merini, são as palavras que usam para descrever o seu caso psiquiátrico a estigmatizar a sua condição, e elas são também o instrumento com o qual a poeta trabalha, fazendo uso desses termos para reagir à violência operada por lógicas manicomiais. Mas certamente, ressignificar o termo-condição e falar da própria experiência no mundo não é tarefa fácil e não acontece instantaneamente. Aliás, é uma busca constante. A trajetória da autora sugere uma abordagem poética que navega por uma esfera de vulnerabilidade na linguagem e que precisa ser reapropriada para que a violência que vem de fora não seja limitadora, definidora da relação que o eu traça consigo, mas apenas sintoma, característica do elemento social que permeia o processo de escrita.

Em *Delirio amoroso*, Merini traz afirmações como “buttate via le cliniche psichiatriche che ci difendono dalla follia! Come è grande il delirio!”<sup>222</sup> e “è così bello perdersi”,<sup>223</sup> que acabam por negar a validade dos manicômios, a sua função na formação do sujeito, em favor de uma perspectiva não-psiquiátrica da loucura, do delírio como uma construção da própria subjetividade. Pouco a pouco a construção poética do manicômio e do sujeito que passa por essa experiência vai ganhando as nuances de uma formação na escrita, em que é possível retomar e reforçar a própria interioridade, encontrando caminhos para a expressão até do que é inexprimível. É fora do hospital psiquiátrico que se pode retomar a própria dignidade e humanidade, e até ressignificar o delírio já que “per il malatto la follia è il suo centro di vita. Egli è sempre impegnato nella lotta contro la sua ombra”.<sup>224</sup> Ou seja, o delírio é a luz, é o caminho por onde pode se entender algum tipo de salvação. O

<sup>220</sup> MERINI, 2016, p. 31. [Há anos indago / sobre o caso / Merini]

<sup>221</sup> DORLIN, 2021, p. 85.

<sup>222</sup> MERINI, 2018, p. 791. [Joguem fora as clínicas psiquiátricas que nos defendem da loucura! Como é grande o delírio!]

<sup>223</sup> MERINI, 2018, p. 797. [É tão lindo se perder]

<sup>224</sup> MERINI, 2018, p. 796. [para o doente a loucura é o seu centro de vida. Ele está sempre empenhado na luta contra a sua sombra].

entendimento da pessoa hospitalizada se dá por mecanismos de colonização<sup>225</sup> daquilo que é incorpóreo, dessa “sombra”.

Dorlin, no seu trabalho teórico, retoma alguns dos conceitos de Foucault, e para pensar a relação entre política feminista e escrita, recorro às considerações do filósofo francês para entender algumas questões centrais para a leitura que proponho da obra de Merini. É com o último Foucault que as discussões a respeito das técnicas do si mesmo se iniciam, com um olhar que se volta para o indivíduo e os modos possíveis de cuidar e conhecer a si mesmo. Em *A escrita de si* (1982), publicado em *Ética, sexualidade, política* (2004), obra que reúne as reflexões desse período, Foucault dá particular atenção à escrita como método de cuidado e conhecimento de si, como uma arte e uma técnica de vida. Ele elabora essa noção dizendo que “a escrita de si [...] atenua os perigos da solidão”, oferecendo aquilo “que se fez ou se pensou a um olhar possível”, isto é, “o fato de se obrigar a escrever desempenha o papel de um companheiro, suscitando o respeito humano e a vergonha”.<sup>226</sup> Nesse sentido, a escrita coloca o indivíduo em relação consigo mesmo, o que implica um olhar para o espaço em que esse sujeito se forma, aquele quadro de reconhecimento de que fala Butler. Com isso, a escrita sugere um

trabalho não somente sobre os atos, porém mais precisamente sobre o pensamento: o constrangimento que a presença do outro exerce na ordem da conduta, a escrita o exercerá na ordem dos movimentos interiores da alma; nesse sentido, ela tem um papel muito próximo da confissão [...]. Enfim, a escrita dos movimentos interiores aparece também, segundo o texto de Atanásio, como uma arma no combate espiritual: enquanto o demônio é uma potência que engana e faz com que o sujeito se engane sobre si mesmo [...], a escrita constitui uma experiência e uma espécie de pedra de toque: revelando os movimentos do pensamento, ela dissipa a sombra interior onde se tecem as tramas do inimigo.<sup>227</sup>

Ou seja, a escrita exerce uma função em quem escreve, é um ato que se volta para o indivíduo. Com isso, a escrita de si se configura como um modo de o indivíduo explorar a sua interioridade, a sua alma, de se colocar frente a frente com as versões de si e buscar entendê-las. Na busca por esse entendimento, continua Foucault, a escrita enquanto elemento de treinamento de si acaba por exercer uma função *etopoiética*, de transformar o sujeito e as suas ações no mundo, sabendo distinguir conhecimentos que favorecem essa transformação

---

<sup>225</sup> Me refiro às considerações elaboradas por Franz Fanon a respeito da psiquiatria e da patologização como métodos de controle no contexto da colonização, que acima de tudo é uma lógica, uma visão do mundo, antes que uma ação, isto é, é um dispositivo. A perspectiva fanoniana possibilita uma expansão dessas discussões. Cf. FANON, 2020.

<sup>226</sup> FOUCAULT, 2004, p. 145.

<sup>227</sup> FOUCAULT, 2004, p. 145.



daqueles que lhe são inúteis. A escrita de si “é a operadora da transformação da verdade em *êthos*”.<sup>228</sup> Esse conceito de Foucault é recuperado por Agamben, no ensaio *Opus alchymicum*, em que o filósofo italiano dá particular atenção à ideia de que escrever é um modo de estabelecer uma relação consigo mesmo, num gesto que resultado na relação ética (do eu consigo mesmo). Para ele, “a relação consigo e com o trabalho sobre si só se tornarão possíveis se forem conectados com uma atividade criativa”.<sup>229</sup> Escrever é um princípio de reativação que possibilita lidar com a situação vivida, criando uma verdade e uma relação com a moral social.

Essa relação com os termos estigmatizantes pode ser percebida em escritas que, embora muito diferentes no seu contexto e na sua estrutura, parecem dialogar com a escrita de Merini nesse gesto político. No tema da violência e da formação do sujeito, a discussão a respeito da linguagem é feita, por exemplo, pelas poetisas norte-americanas Claudia Rankine (1963) e Audre Lorde (1934-1992), considerada uma das vozes mais importantes do feminismo negro. No caso de Rankine, toda uma contextualização racial nos Estados Unidos é abordada pensando uma estrutura de opressão, desde a violência verbal e social operada por policiais e até por pessoas desconhecidas. A escritora dá voz e descreve situações, muitas vezes reais, como um relato, e traz para a página de *Cidadã. Uma lírica americana* (Edições Jaboticaba, 2020) esse universo. Com isso, expõe a condição que torna a narradora, elaborada num “você”, “hipersensível diante desses atos de linguagem”,<sup>230</sup> a partir de concepções elaboradas por Judith Butler, em obras como *Excitable speech. A politics of the performative* (Routledge, 1997), em que trata da endereçabilidade, isto é, do modo e dos termos com o quais as pessoas são abordadas. Nesses atos de linguagem, “o lado de fora vem pra dentro”.<sup>231</sup> Nesse sentido, as palavras que criam o estigma se tornam uma forma de acusação contra a pessoa. Audre Lorde vai pensar essa abordagem como uma forma de construir a própria subjetividade, num sentido de se autodefinir, usando termos que frequentemente seriam usados para difamá-la como ponto de força e segurança, até mesmo de um coletivo, em frases como “somos gays e lésbicas de cor sobrevivendo”.<sup>232</sup> Em “Minha poesia e autodefinição”, texto reunido em *Sou sua irmã* (Ubu editora, 2020), ela afirma: “sei que se eu, Audre Lorde,

---

<sup>228</sup> FOUCAULT, 2004, p. 145.

<sup>229</sup> AGAMBEN, 2018, p. 162.

<sup>230</sup> RANKINE, 2020, p. 61.

<sup>231</sup> RANKINE, 2020, p. 153.

<sup>232</sup> LORDE, 2020, p. 21.

não definir quem sou, o mundo exterior decerto o fará e, como cada uma de vocês descobrirá, provavelmente definirá todas nós, para nosso prejuízo, como indivíduo ou como grupo”.<sup>233</sup>

O contexto de cada uma dessas escritoras revela uma violência na palavra que permeia a escrita – certamente, uma pesquisa mais aprofundada poderia dar conta de mais nuances dos recursos de cada uma delas e criar um acervo maior de escritoras que tratam da violência pela palavra. Com esse efeito de permear, tem-se a criação de uma subjetividade que é atravessada pela relação com o fora, a constituição de um indivíduo que se sente exposto e está vulnerável pelo uso da língua. Essas escritoras tão diferentes entre si tratam de uma dimensão da violência e da formação do sujeito que permite um diálogo interseccional. Um diálogo desse tipo, nas considerações de Elsa Dorlin, “permite experimentar e diagnosticar as epistemologias da dominação, bem como as estratégias de resistências que delas decorrem – mesmo que nunca defina positivamente uma política de luta e de contestação”.<sup>234</sup> Com isso, me parece que escrever se configura como uma estratégia de resistência nesses contextos de violência. Sejam eles por abordagens racistas, homofóbicas ou misóginas, a escrita de mulheres vem mostrando uma estrutura de opressão e de poder que pode ser revelada, combatida ou subvertida na escrita. Para Alda Merini mais especificamente, a obra que consagra esse gesto é *La Terra Santa*.

### 3.2 A MATURIDADE VEM EM *LA TERRA SANTA*

A organização dos quarenta poemas que compõem *La Terra Santa* evidencia a relação que Merini traça com as palavras que estigmatizam a sua experiência de vida. Além da relação com “folle” e “pazza”, é a palavra “manicômio” a estruturar um caminho de leitura na obra. De fato, é esse termo que abre a coletânea: “Manicomio è parola assai più grande / delle oscure voragini del sogno”.<sup>235</sup> São versos que já sugerem uma oposição entre o que é a loucura para Merini, ou seja, aquela relação com o delírio, aqui entendido como “sonho”, com o mundo mitológico e religioso que permeia a sua poesia, e a loucura para a psiquiatria, isto é, uma patologia, que aparece, por exemplo, nos versos de “Il nostro trionfo”: “il piede della follia / non ha nulla di divino / ma la mente ci porta / lungo le ascese bianche”;<sup>236</sup> e de “Tangenziale dell’Ovest”: “qui non pullula alcuna scienza, / ma muore tutto putrefatto

---

<sup>233</sup> LORDE, 2020, p. 88.

<sup>234</sup> DORLIN, 2021, p. 121.

<sup>235</sup> MERINI, 2018, p. 203. [Manicômio é palavra muito maior / que as obscuras voragens do sonho]

<sup>236</sup> MERINI, 2018, p. 215. [o pé da loucura / não tem nada de divino / mas a mente nos leva / pelas ascensões brancas].

conciso / con una lama di crimine azzurro / con un bisturi folle”.<sup>237</sup> Sugerem também o que Merini pretende nessa coletânea: tomar o manicômio por uma palavra que pode ser trabalhada e ressignificada na poesia. Essa é quase uma necessidade, já que o internamento é uma experiência que atropela o sujeito, lhe vem ao encontro, configurando-se como um trauma, uma ruptura. Essa noção de experiência é elaborada por Agamben, em *Infância e história* (2008), quando ele retoma a noção heideggeriana e benjaminiana de experiência, propondo que ela é algo imprevisível, imensurável.<sup>238</sup> Tal noção de imprevisibilidade é reelaborada em chave profética na poética meriniana, como, por exemplo, nos primeiros versos do poema 16, sem título: “Forse bisogna essere morsi / da un’ape velenosa / per mandare messaggi / e pregare le pietre / che ti mandino luce; / per questo io sono scesa / nei giardini del manicomio”.<sup>239</sup> Nesses versos, Merini elabora uma função para o manicômio, algo que justificasse a sua existência e a própria experiência nesse espaço. Com isso, ela retoma aquele caráter do poeta como alguém em contato com algo de transcendente, marcado pela relação com o delírio e a profecia, a divinação. Vale notar que esse poema traz a figura das pedras, que está presente em outro poema da coletânea, o poema 14, que elabora uma ideia parecida em relação à função do poeta:

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

Os mais belos poemas  
se escrevem sobre as pedras  
com os joelhos feridos  
e as mentes aguçadas pelo mistério.  
Os mais belos poemas se escrevem  
diante de um altar vazio,  
cercados por agentes  
da loucura divina.  
Assim, doido criminoso que és  
ditas versos à humanidade,  
os versos da reconquista  
e das bíblicas profecias  
e és irmão de Jonas.  
Mas na Terra Prometida  
onde germinam as maçãs de ouro  
e a árvore do conhecimento  
Deus nunca desceu nem nunca te amaldiçoou.  
Mas tu sim, amaldiçoas  
hora a hora o teu canto  
porque desceste no limbo,  
onde aspiras o absinto

<sup>237</sup> MERINI, 2018, p. 221. [aqui não pulula ciência alguma, / mas morre tudo putrefato conciso / com uma lâmina de crime azul / com um bisturi louco]

<sup>238</sup> AGAMBEN, 2005, p. 26.

<sup>239</sup> MERINI, 2018, p. 219, grifos nossos. [Talvez seja preciso ser mordido / por uma abelha venenosa / para mandar mensagens / e rogar às pedras / que te mandem luz; / por isso eu descí / nos jardins do manicômio]

di una sopravvivenza negata.<sup>240</sup>

de uma sobrevivência negada.

A urdidura desse poema retoma temas caros a Merini: a solidão do poeta, a escrita que tem como ponto de partida alguma adversidade vivida, a religião e a loucura. Os mais belos poemas são escritos sobre as pedras, material duro e irregular, que serve tanto para ferir e destruir, quanto para construir. Pode até ser entendido como um material impróprio para essa tarefa. Mas são às pedras que a poeta se volta no poema 16 em busca de luz – e vale lembrar que “luz”, na metonímia meriniana, sempre alude ao divino, a um contato com algo transcendental. É o contato com algo físico e concreto que permite uma ideia de algo metafísico, transcendente. Os joelhos ralados do início do poema dão uma vulnerabilidade para o momento da escrita, e Merini traz um termo ligado à religião. “Piagati” vem de “piaga”, chaga, que pode remeter às chagas de Cristo. Em oposição a esse corpo vulnerável, a poeta coloca a mente, que está aguçada pelo mistério, construção que dá aquele caráter místico e órfico da sua poesia, balanceando elementos físicos e metafísicos. De certo modo, Merini retoma algo caro à tradição cristã, que é a penitência do corpo como tentativa de se redimir dos pecados. Como já fazia nos poemas juvenis, Merini parte do físico para pensar algo transcendente e metafísico, e aqui a escrita de poesia se elabora como um ato de divina loucura, que só pode ser feito diante de um altar vazio. A escrita é o momento de busca pela redenção, esforço que se assemelha ao de Cristo. Mas o altar está vazio, Deus está ausente, ou seja, trata-se também do momento do abandono. Em oposição a essa ausência, há a divina loucura. É o ponto de contato com essa outra dimensão, que retoma aquela ideia de delírio elaborada desde *La presenza di Orfeo*.

Outra figura bíblica que é trazida para o poema, Jonas, está relacionada a dois pontos fundamentais para esse poema e essa coletânea: fugir da presença de Deus e ser encarregado de uma mensagem. Jonas tenta fugir de Deus e da missão que lhe é dada, mas não consegue. Do mesmo modo, a poeta não pode escapar da poesia, mesmo que amaldiçoe o seu canto. Trata-se daquela “vocação” ou o “destino” da poeta. Além disso, no poema 16 há essa a ideia da poeta louca como uma mensageira, o que justificaria a experiência do manicômio como um espaço de preparação para esse papel. Mas Deus não está no manicômio, na Terra Santa, que desde o título da coletânea já alude à significação que Merini quer dar para a experiência poética do manicômio. Dos versos 14 a 17, fica evidente a ausência de Deus nesse espaço, ele nunca desceu onde está a árvore do conhecimento. A árvore do conhecimento, na Bíblia, ficava no meio do jardim do Éden, e Merini, no poema 16, fala dos jardins do manicômio.

---

<sup>240</sup> MERINI, 2018, p. 217.

Com essa combinação de elementos, a poeta transforma a experiência do manicômio num rico material alegórico, que é tanto o espaço de conhecimento do bem e do mal, como a terra santa, à qual a poeta estava destinada.

O poema é uma das primeiras sugestões de que escrever poemas seria uma penitência que visa a purificação e a salvação, a transcendência. Na poética meriniana, entretanto, geralmente não há salvação. Quando muito, o que ocorre é uma ambivalência, uma salvação-danação. Em “Un’armonia mi suona nelle vene”, por exemplo, Merini retoma o mito de Apolo e Dafne e se coloca no lugar de uma “Dafne accecata dal fumo della follia”. Com isso, Merini relembra que a salvação de Dafne é também a sua danação. Fugindo de Apolo, a transmutação “in un albero alto” pela qual Dafne passa, ficando cega pela fumaça da loucura, tentando se salvar resulta numa árvore sem “foglie né fiori”, mas “nella solitudine arborea / volgo una triade di Dei”.<sup>241</sup> Essa tríade de deuses é fruto da transformação, porque durante esse processo “nasce profonda la luce”, ou seja, de algo divino. Há uma ideia reforçada de que não há salvação sem danação, e por mais que não se tenha uma salvação mais concretizada nos poemas, ela existe nessa ambiguidade. Talvez por isso em “Le più belle poesie” o poeta amaldiçoe o próprio canto, isto é, a própria penitência, porque há apenas uma sobrevivência negada. A loucura no manicômio, então, é uma danação, e só a leitura desse espaço como terra santa é que permite uma ideia de salvação, ainda que, nos versos finais, o lugar evocado seja o limbo e uma sobrevivência negada, evidenciando que a salvação ainda não é possível.

Se é a escrita que permite à poeta chegar a uma salvação, depois de passar pela dor, o trabalho de *La Terra Santa* é mais facilmente entendido como a elaboração de uma escrita de si. Foucault destaca a relação entre escrita e cuidado de si, da alma, afirmando que ela é a principal prática desse processo, permitindo uma contemplação do elemento divino. Ele declara que “cuidar de si consiste em conhecer-se a si mesmo. O conhecimento de si torna-se o objeto da busca do cuidado de si. [...] O cuidado de si torna-se constantemente ligado à prática da escrita. O si é algo para se escrever a respeito, um tema ou objeto (sujeito) da prática da escrita”.<sup>242</sup> Foucault faz uma cronologia da mudança da perspectiva do que é o cuidado de si até chegar no ponto em que “o si é ao mesmo tempo o juiz e o acusado”,<sup>243</sup> isto

---

<sup>241</sup> Cf. MERINI, 2018, p. 207. O poema na íntegra, que é também a epígrafe deste trabalho: “Un’armonia mi suona nelle vene, / allora simile a Dafne / mi trasmuta 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 mi trasmigro / nasce profonda la luce / e nella solitudine arborea / volgo una triade di Dei.” [Uma harmonia me soa nas veias, / então similar a uma Dafne / me transmuta numa árvore alta, / Apollo, porque tu não me paras. / Mas sou uma Dafne / cega pela fumaça da loucura, / não tenho folhas nem flores; / contudo me transmigro / nasce profunda a luz / e na solidão arbórea / volvo uma tríade de Deuses.]

<sup>242</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 332-334.

<sup>243</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 341.

é, a palavra revela-se um dispositivo e gestos como o da confissão, por exemplo, não servem ao exame da alma e ao cuidado de si, mas a uma subjetivação. A subjetivação, como aponta Agamben, retomando as reflexões foucaultianas, em *O que é um dispositivo?*, é o processo pelo qual todo dispositivo busca governar um ser vivente, sem o qual ele “não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a mero exercício de violência”.<sup>244</sup> Para Agamben, tudo pode ser um dispositivo, mas para Foucault trata-se, principalmente, das instituições, como a igreja e a religião. Foucault ressalta que o controle da pessoa fiel se dá pela necessidade da “renúncia de si” no cristianismo. Nesse sentido, a escrita de Merini, por mais que se elabore frequentemente a partir de elementos do catolicismo, gera uma tensão, pois não há uma renúncia do eu. Para Foucault, “utilizar [as técnicas de conhecimento de si] sem renunciar a si mesmo constitui uma ruptura decisiva”,<sup>245</sup> e a escrita de Merini se insere nessa ruptura, pensando dois dispositivos, pelo menos: a palavra e o manicômio.

O manicômio é o espaço em que se opera um governo sobre os outros e que anula a relação que uma pessoa pode estabelecer consigo mesma, a moral cristã, por sua vez, é uma forma de governo que censura o si mesmo e inclui a ação do próprio indivíduo, que “deve ser o seu próprio censor”.<sup>246</sup> O objetivo final dessa restrição de si é transformar o indivíduo e sua interioridade para chegar a uma realidade outra. Em poucas palavras, o que Foucault diz a respeito da igreja como dispositivo é que, para ser salva, uma pessoa deve renunciar a si. A confissão, nesse sentido, é um testemunho contra si mesmo – uma violência ética, para recuperar as discussões de Butler. Uma pessoa não se conhece para se cuidar, mas para se purificar por meio de um conjunto de obrigações e valores de verdade, visto que “o acesso à verdade não pode ser concebido sem a pureza da alma”.<sup>247</sup> Essa técnica de si adiciona o outro<sup>248</sup> sem propor um diálogo, e transforma o reconhecimento de si num ato dramático público com o intuito de “revelar as feridas para que [o indivíduo] possa se curar”.<sup>249</sup> A cura por meio da confissão e das penitências se tornou, por fim, a recusa de si, a ruptura consigo mesmo. Ou, como propõe Agamben, “a cisão do sujeito operada pelo dispositivo penitencial [a confissão] era, neste sentido, produtiva de um novo sujeito, que encontrava a própria verdade na não-verdade do eu pecador *repudiado*”.<sup>250</sup>

---

<sup>244</sup> AGAMBEN, 2005, p. 13.

<sup>245</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 360.

<sup>246</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 347.

<sup>247</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 350.

<sup>248</sup> Foucault fala em *exomologêsis*, o conjunto de práticas de si do cristianismo em que o “penitente sobrepõe a verdade sobre si por meio da ruptura violenta e da dissociação” (FOUCAULT, 2004 (1), p. 354). Prática que, segundo o filósofo, “não é verbal. É simbólica, ritual e teatral” (FOUCAULT, 2004 (1), p. 354).

<sup>249</sup> FOUCAULT, 2004 (1), p. 353.

<sup>250</sup> AGAMBEN, 2005, p. 15.

E de que maneira o vivido é recuperado na escrita, na poetização da própria experiência? Isto é, de que modo a sobrevivência dos resíduos da vida suplementam a poesia na escrita de si? Escreve-se para se estabelecer uma relação consigo, para se tornar uma *expert* em si mesma, como sugere Dorlin a respeito dos saberes feministas.<sup>251</sup> O aforismo que dá título a este capítulo é um ponto alto da não-recusa disruptiva de Merini, porque define a reapropriação da subjetividade e da relação que estabelece consigo mesma, num gesto de cuidado e resistência. Por outro lado, essa frase pode ser lida como uma autoafirmação, um compromisso consigo mesma, de não se deixar excluir de si *outra vez*. Essa retomada e resistência se dá na escrita. Há um ato liberatório da culpa cristã. No século XX, a herança cultural dessa culpa, que também pode ser entendida como um dispositivo, é repensada no contexto da opressão nas sociedades contemporâneas e toma a direção do que Caroline Hanisch, nas suas reflexões acerca dos movimentos de libertação das mulheres nos Estados Unidos dos anos 1960, chama de “terapia política”: cuidar de si eliminando a culpa do processo de coletivização desse cuidado, o que se dá também por meio da escrita.<sup>252</sup>

Na poética meriniana, o conhecimento e o cuidado de si implicam uma nova relação com os dispositivos cristãos, além de um aprofundamento nas tensões que se cria a partir disso. No poema 27 de *La Terra Santa*, por exemplo, Merini retoma a alegoria que estabelece a partir de uma relação entre luz, sombra e cores, respectivamente: divino, não-divino e humano: “io patisco la luce, / nelle ombre sono regina ma fuori nel mondo / potrei esse morta”.<sup>253</sup> A escuridão aqui é metonímia para o manicômio, e a rainha das sombras é Prosérpina, figura que se assemelha a Eurídice, pela descida ao inferno. Merini, nesse sentido, é Prosérpina/Eurídice, porque desce ao seu inferno, o manicômio. A construção dessa imagem com essas figuras acaba por dar nuance à experiência manicomial e a esse espaço que, enquanto se elabora como terra santa, é também uma via purgatorial.

O poema homônimo que dá título à obra concretiza o manicômio como a terra santa em toda a sua complexidade:

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

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

<sup>251</sup> Cf. DORLIN, 2021, p. 16.

<sup>252</sup> HANISCH, 2006, p. 4.

<sup>253</sup> MERINI, 2018, p. 232. [eu sofro a luz, / nas sombras sou rainha, mas fora no mundo / poderia ser morta]

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 stupita  
     le mura di Gerico antica..<sup>254</sup>

e os Fariseus estavam no alto  
 e lá estava 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 do sepulcro,  
 eu também despertei  
 e também eu, como Jesus,  
 tive a minha ressurreição,  
 mas não subi aos céus  
 desci ao inferno  
 de onde observo surpreendida  
     os muros da Jericó antiga...

As referências bíblicas permeiam a imagem que Merini faz do manicômio do começo ao fim do poema: o manicômio é Jericó, a Palestina, a Terra Santa. Esse espaço é marcado por um léxico recorrente em poemas de *La Terra Santa*: neste caso, são os “muros” que caracterizam o manicômio, mas em outras composições tem-se, por exemplo, “al cancello”, “dentro la cella muta”, “barriere inferocite dai fiori”, “dietro le sbarre”, “un profundo tranello”, “un pozzo acquitrinoso”, “uno stagno melmoso di triti rifiuti in cui sarei affogata”, entre outros.<sup>255</sup> Ou seja, há uma construção contínua dessa imagem, que se dá por elementos que são também simbólicos da prisão (“imprigionava” (v. 16) ressalta esse aspecto e dialoga com os demais poemas) e de um poço, um lugar profundo, em que a água não é símbolo de purificação como na bíblia, mas está contaminada. A “poça infectada” desse poema retoma esse imaginário construído, e joga com a imagem dos muros de Jericó, que serviriam para proteção contra a inundação e a água, mas no manicômio servem para deixar afogar e

<sup>254</sup> MERINI, 2018, p. 230-231.

<sup>255</sup> MERINI, 2018, p. 205, 208, 209, 213, 220. [“no portão”, “dentro da cela muda”, “barreiras enfurecidas pelas flores”, “atrás das grades”, “um profundo engano”, “um poço pantanoso”, “uma lagoa lamacenta de lixo moído onde seria afogada”]



contaminar. Com isso, Merini subverte o que é a Terra Santa, aqui considerada também um inferno, de onde a poeta por fim ressurgiu. A ressurreição da saída do manicômio é comparada à ressurreição de Cristo, que é inclusive colocado no manicômio junto aos demais. Como em outros poemas, em geral as figuras divinas não estão presentes. Ainda que a figura de Deus esteja ausente, a do Filho está no manicômio, é um louco que grita o seu amor a Deus.<sup>256</sup> Nesse sentido, Merini faz uma primeira e íntima correlação entre a sua imagem e a de Cristo, compondo aquela sua hagiografia profana, às avessas, trazendo para baixo o alto. A figura de Jesus também vem para relacionar loucura e amor, ou seja, para evidenciar que não é um pecado, é um delírio amoroso, recuperando um dos títulos da autora. Na subversão desse poema, entretanto, não há a ascensão aos céus, mas uma descida ao inferno, ao manicômio. A quebra de expectativa aponta, outra vez, que não há salvação.

Vale observar também que, na segunda estrofe, o poema evoca alguns dos tratamentos que os pacientes manicomialmente recebiam, e sobre os quais Merini elabora com maiores detalhes no *Diario*. Nesse momento do poema, os pacientes são descritos como “uccelli”, pássaros, figura importante para a imagem de liberdade que a poeta dá aos loucos e que ela retoma em outros poemas da coletânea, como no poema “Vicino al Giordano”,<sup>257</sup> que evoca também o rio Jordão, próximo à Palestina e à Terra Santa, em que a poeta fala em “rondini nude”, andorinhas nuas. O pássaro também é central no poema “Io ero un uccello”,<sup>258</sup> em que Merini faz referência ao albatroz baudelairiano, a criatura desajeitada que representa o poeta, mas também o pássaro de fogo, a fênix. Essas relações entre os pacientes psiquiátricos, a própria poeta, e o mundo natural se opõem aos termos usados para descrever o manicômio. Se por um lado há uma construção mais alegórica e alusiva, por outro, a alegoria não dá conta da violência do manicômio, a abstração não é suficiente, e é preciso nomeá-lo, então a poeta traz as palavras “manicomio” e “elettrochock”. É por essa realidade inescapável que, na terceira e última estrofe, se revela a impossibilidade da transcendência. E talvez esse seja um ponto central da dificuldade em caracterizar Merini como uma poeta órfica, porque há um embate com o transcendente, elaborado na sua poética como algo inalcançável.

Essa elaboração fica mais explícita no *Diario*, quando Merini comenta o valor ambíguo do manicômio:

La religione, poi, era intesa in senso molto lato. Anzi, direi che lì dentro ci si scordava della religione e di tutto ciò che concerne l'idea del Signore. E,

<sup>256</sup> A respeito do amor na concepção *stilnovista* e como isso está presente nos versos de Merini, vejam-se BIAGINI, 2001; CALISTA, 2010.

<sup>257</sup> Cf. MERINI, 2018, p. 209.

<sup>258</sup> Cf. MERINI, 2018, p. 212. Falo desse poema pensando o contexto da pandemia de Covid-19, cf. GHISI, 2020 (3).

purttuttavia, quella, io l'ho chiamata Terra Santa proprio perché non vi si commetteva peccato alcuno, proprio perché era il paradiso promesso dove la mente malata non accusava alcun colpo, dove non soffriva più, o dove il martirio diventava tanto alto da rasentare l'estasi.

Sì, la Terra Santa. E noi vi eravamo immersi, in quelle latrine puzzolenti, dalle albe (ma non vedevamo mai un'alba) al tramonto più cieco.

Dio!, quanto spasimare sotto gli effetti dei Serenase, dei Largactil, farmaci potentissimi, che ti invischiano il corpo e l'anima. E le strozzature dello spirito erano orrende, e la carneficina del tuo cuore era esecranda. Ma fu egualmente la Terra Santa perché ci portò alla visione di un io disincarnato, un io che lasciò laggiù le sue ossa, in quella palude secca e selvaggia che si chiama manicômio.<sup>259</sup>

O manicômio como terra santa é esse espaço em que os pacientes não são vistos como pecadores, não há nada a se julgar nas suas ações, mas é um lugar marcado por uma escatologia, por martírios e sofrimentos. A ideia de que a mente não sofria revela um espaço de isolamento em que a cisão entre corpo e espírito é tamanha que os sofrimentos infligidos ao corpo, que está imerso num espaço imundo e escatológico, indigno e desumano, o levam a se afastar, numa tentativa de ascensão que nunca alcança o paraíso. Nisso, um eu desencarnado retorna à carne, ao corpo, à experiência física. É pela impossibilidade de ascender que Merini traz as figuras religiosas para o mesmo plano que o seu. Ao retomar o abandono de Jesus e transformá-lo num ponto de comparação para a própria experiência manicomial, a poeta inicia um movimento de aproximação dessas figuras que vai culminar em *Il carnevale della croce*. Na seção “Poesie religiose”, e mais especificamente na subseção “*da Corpo d'amore. Un incontro con Gesù*”, é possível observar um ápice do amadurecimento desse gesto:

Gesù,  
forse è per paura delle tue immonde spine  
ch'io non ti credo,  
per quel dorso chino sotto la croce  
ch'io non voglio imitarti.  
Forse, come fece san Pietro,  
io ti rinnego per paura del pianto.  
Però io ti percorro ad ogni ora

Jesus,  
talvez é por medo dos teus espinhos imundos  
que eu não creio em ti,  
por aquele dorso inclinado sob a cruz  
que eu não quero imitar-te.  
Talvez, como fizera são Pedro,  
eu te renego por medo do pranto.  
Porém eu te percorro a cada hora

<sup>259</sup> MERINI, 2016, p. 105-106. [A religião, então, era entendida em um sentido muito amplo. Aliás, eu diria que ali se esquecia da religião e de tudo relacionado à ideia do Senhor. E, no entanto, chamei-a de Terra Santa, precisamente porque ali não se cometia nenhum pecado, precisamente porque era o paraíso prometido onde a mente doente não sofria nenhum golpe, onde não mais sofria, ou onde o martírio se tornava tão alto que beirava o êxtase.

Sim, a Terra Santa. E nós estávamos imersos ali, naquelas latrinas fedorentas, desde o amanhecer (mas nunca vimos um amanhecer) até o mais cego pôr do sol.]

Meu Deus!, quanto anseio sob os efeitos de Serenase, Largactil, fármacos muito potentes, que enredam seu corpo e sua alma. E os estrangulamentos do espírito eram horríveis, e a carnificina do teu coração era abominável. Mas foi igualmente a Terra Santa, porque nos levou à visão de um eu desencarnado, um ego que deixou seus ossos ali, naquele pântano seco e selvagem chamado manicômio.]

e sono lì in un angolo di strada  
e aspetto che tu passi.  
E ho un fazzoletto, amore,  
che nessuno ha mai toccato,  
per tergerli la faccia.<sup>260</sup>

e estou ali numa esquina de rua  
e espero que tu passes.  
E tenho um lenço, amor,  
que ninguém jamais tocou,  
para te enxugar as faces.

O abandono nesse poema vem na figura de Pedro e no episódio em que ele nega a Cristo três vezes, após a última ceia (Mr 14,30). Merini retoma essa simbologia e traz três negações a Jesus no poema: “non ti credo”, “non voglio imitarti”, “ti rinnego”. Nesses versos a negação vem acompanhada de um motivo e duas vezes a poeta fala em “paura”, relembrando o título da coletânea de 1955. O primeiro traço de aproximação da figura de Jesus é pelo uso do tratamento informal, “tu”, que em poemas como “La Vergine” (de *La presenza di Orfeo*) é marcado pela linguagem mais elevada e formal, e em “Chi sei” (de *Paura di Dio*), pelo uso de maiúsculas, “Tu”. Ou seja, a aproximação dessas figuras não é um gesto de transcendência, mas de trazê-las para a dimensão imanente do eu, como propõe Cortellessa: “l’esperienza dell’Assoluto – l’Occasione in senso ‘alto’, epifânico – si abbassa di tono, è resa quotidiana: e, in questo modo, muta radicalmente di segno”.<sup>261</sup> Junto desse abaixamento de tom, há certa contradição que dá complexidade ao poema na figura da poeta, que diz não crer, por medo, mas crê. O medo a afasta, mas junto a isso há o desejo da presença de Cristo, como indica no verso 8, um Cristo retratado na sua fragilidade carnal e humana: aquele que carrega a cruz, usa a coroa de espinhos e é castigado. É um Jesus humanizado e não um eu que alcança o divino. Nem mesmo a figura de Pedro é como a dos poemas de *Tu sei Pietro*, porque é evocado na sua fraqueza, o momento em que o medo o faz pecar. Medo não de Deus, mas de ser associado ao Cristo, medo dos homens.

Essas mudanças marcam também outra voz nesse poema. Não há mais a dramatização com o uso de exclamações como na coletânea de 1955, nem a desesperança de *La Terra Santa*. O poema é elaborado num tom sereno e íntimo, afetuoso. E por mais que a voz não seja explicitamente a de uma mulher, como Merini costuma construir, gostaria de pensar numa voz feminina pelo “fazzoletto”, que evoca o véu de Verônica, a mulher piedosa que oferece a Jesus o véu para que ele, carregando a cruz no caminho do suplício, seque o seu rosto, que fica marcado no véu. Além disso, o afeto no vocativo “amore” pode implicar uma relação que pode ser tanto maternal, evocando a imagem de Maria, quanto o amor de Maria Madalena, ambas figuras que Merini trabalha nos seus poemas e fazem parte de um

<sup>260</sup> MERINI, 2018, p. 634.

<sup>261</sup> CORTELLESA, 2016, p. 159. [a experiência do Absoluto – a Ocasão em sentido ‘alto’, epifânico – abaixa de tom, é tornada cotidiana: e, desse modo, muda radicalmente de signo.]

imaginário popular que molda a figura da mulher no Ocidente. Nesse sentido, a convergência dessas mulheres pode evocar o poema “Alda Merini”, epígrafe deste capítulo, em que a poeta escreve: “in me l’anima c’era della meretrice / della santa”. A prostituta que lava os pés de Jesus com suas lágrimas e seus cabelos, num gesto de amor e humildade, já estava presente na poética de Merini no poema “Una Maddalena”, publicado, vale lembrar, em *Nozze romane*. Nesse poema, Merini estabelece uma identificação com Maria Madalena. O que é retomado na última carta da poeta, endereçada ao Papa Bento XVI, publicada no jornal italiano *Il Sole 24 ore*, em 28 de outubro de 2009, poucos dias antes do falecimento da autora. A carta foi redigida no hospital em que a poeta estava sendo tratada, o Ospedale San Paolo di Milano. A publicação retoma uma frase que Merini escreve na carta: “Io sono come la Maddalena”.<sup>262</sup> Com isso a poeta se coloca como uma pecadora arrependida, humilde e submissa. Já a figura de Maria, passa daquele tom elevado de “La Vergine” para uma aproximação íntima no papel de mãe na coletânea de 2009:

La Madre,  
quella che come me  
mangiò la terra del manicomio  
credendola pastura divina,  
quella che si legò ai piedi del figlio  
per essere trascinata con lui sulla croce  
e ne venne sciolta  
perché continuasse a vivere nel suo dolore.<sup>263</sup>

A Mãe,  
aquela que como eu  
comera a terra do manicômio  
crendo que era pasto divino,  
aquela que se amarrou aos pés do filho  
para ser arrastada com ele para a cruz  
e deles foi solta  
para que continuasse a viver a sua dor.

A retomada do tema da maternidade aliada à experiência manicomial é o modo com o qual Merini traz a figura divina de Maria para a dimensão humana da dor. De fato, é a dor o elemento central dessa identificação, como bem nota Chiara Saletti, em *Poesia come profezia: una lettura di Alda Merini* (Effatà Editrice, 2008), livro em que a professora e teóloga italiana discute aspectos teológicos da poesia de Merini. Saletti comenta que Maria e Merini são mulheres que souberam partir da dor para “far germogliare il seme della rinascita e della risurrezione”.<sup>264</sup> São os aspectos mais humanos dessas figuras religiosas que interessam a Merini, que vê na própria humanidade algo de santo. A relação com Maria é trazida também num dos poemas de *Magnificat. Un incontro con Maria*, publicado em *Il carnevale della croce*. Nesse poema sem título, Merini usa o mesmo recurso de começar o poema com um

<sup>262</sup> O cardinal Gianfranco Ravasi, que contribui para *L’eroina del caos* com um texto intitulado “‘Lampada per i miei passi!’ Alda Merini e il Papa”, escreve sobre essa carta no mesmo jornal que a publicou. Disponível em: <https://st.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-11-13/ultima-lettera-alda-merini-081353.shtml>. Acesso em 28 jun. 2023.

<sup>263</sup> MERINI, 2018, p. 650.

<sup>264</sup> SALETTI, 2008, p. 19. [fazer germinar a semente do renascimento e da ressurreição]

vocativo sem cerimônias de “Gesù,”: “Maria, / ci sono dei venti / che ardono e gemono in noi, / e dividono le nostre intime parti / in tanti flagelli”. O espaço íntimo se estreita pelo uso do “nós”, que estabelece uma relação de igualdade com Maria.

O imaginário cristão trazido por Merini serve para criar a própria imagem, o que começa em *La Terra Santa* como retomada do controle da própria vida frente os horrores do manicômio, vai se elaborando para continuar transformando a própria imagem e experiência de vida em hagiografia. Ou seja, a ressignificação do manicômio é uma via para ressignificar a própria vida e experiência. Isso se fortalece no limiar sutil entre a loucura e a santidade, muito frequente em figuras do cristianismo, que Merini traz como ponto de conflito com a realidade da psiquiatria e dos dispositivos de controle. A obra de 1984 evidencia o atrito entre o metafísico, a tentativa de transcendência, o contato com algo oculto e arrebatador, e o físico, a impossibilidade de concretizar esse percurso místico. Uma inquietação que está presente desde poemas de *La presenza di Orfeo* e que alcança um ápice na coletânea de 1984, com a retomada da vivência manicomial e a sua ressignificação em experiência carregada de misticismo e profecia, e continua sendo elaborada até a última coletânea publicada em vida.

Figura 9 – Retrato e arte de Alda Merini



Fonte: GRITTINI, Giuliano (2019).

Figura 10 – Alda Merini com a atriz Valentina Cortese



Fonte: GRITTINI, Giuliano (2019).

Figura 11 – O olhar da poeta



Fonte: Wikipédia.

#### 4 “PER NON SENTIRE PIÙ LA CARNE”: ENTRE A IMANÊNCIA E A TRANSCENDÊNCIA, O CORPO NA POÉTICA MERINIANA

Mi hai reso qualcosa di ottuso  
 una foresta pietrificata,  
 una che non può piangere  
 per le maternità disfatte.  
 Mi hai reso una foresta  
 dove serpeggiano serpi velenose  
 e la jena è in agguato,  
 perché io ero una ninfa  
 innamorata e gentile,  
 e avevo dei morbidi cuccioli.  
 Ma le mie unghie assetate  
 scavano nette la terra,  
 così io Medusa  
 fissa ti guardo negli occhi.  
 Io esperta sognatrice  
 che anche adesso mi rifugio in un letto  
 ammantata di lutto  
 per non sentire più la carne.  
 (MERINI, 2018, p. 233)

Entre os elementos que criam uma tensão na poética meriniana, o corpo é permeado por características opostas que acentuam esse traço. Entre o imanente e o transcendente, o físico e o metafísico, o corpo é central na escrita e cuidado de si, porque permeia o vínculo do sujeito com o mundo e consigo mesmo, é ele o objeto sensível a colocar em relação a interioridade de um indivíduo consigo mesmo e com o seu entorno. Como vimos, a poesia meriniana tem algumas características místicas, órficas, mas é preciso entender como o corpo faz parte disso, e para tanto é a própria Merini, numa entrevista à RAI em 1995, a dar uma declaração iluminante para essa perspectiva, ela afirma: “ho detto tante volte che sono stata una studiosa del misticismo, ma una *studiosa corporale*, e che mi sarei isolata tanto volentieri dal mondo, da quando ero una ragazzina, per andare nel contemplativo, nella



contemplazione”.<sup>265</sup> Essa declaração também ajuda a perceber como o isolamento provocado pelo internamento manicomial pode ser reinterpretado como experiência mística na metáfora da Terra Santa, particularmente porque, nessa mesma entrevista, a poeta afirma que nunca suportou a banalidade da vida laica, percebendo em si mesma uma inclinação para eventos majestosos e dolorosos, lentes com as quais ela transforma o manicômio. Mas é fundamentalmente a experiência do corpo no mundo a estabelecer essas relações. Neste capítulo, trato de algumas nuances desse elemento na dimensão religiosa do cristianismo e jurídica, psiquiátrica no confronto com o internamento manicomial, dando particular ênfase aos versos de *La presenza di Orfeo* e *La Terra Santa*, tanto no que diz respeito à loucura quanto ao misticismo religioso e imagético no qual a poeta insere a própria figura.

#### 4.1 A POTÊNCIA DO CORPO

Na coleção de poemas que abrem a obra de 1953, intitulados “Piccoli canti”, composições que datam do íterim 1947 a 1948, Merini traz o corpo como elemento central para a experiência no mundo e a sua compreensão. No primeiro deles, a poeta cria uma complexa urdidura, ainda que breve, para tratar desse tema, vejamos:

Se tutto un infinito  
ha potuto raccogliersi in un Corpo  
come da un corpo  
disprigionare non si può l’Immenso?<sup>266</sup>

Se todo um infinito  
se pôde recolher num Corpo  
como de um corpo  
desprender não se pode o Imenso?

Merini evoca diretamente o poeta marchigiano, Giacomo Leopardi (1798-1837), com o uso de alguns termos que remetem a ele. Vale lembrar que Leopardi faz uma leitura de Torquato Tasso (1544-1595) evidenciando como manifestação do liame entre loucura e realidade o gênio, que está em contato com algo além da lógica e da razão comuns, se configurando como uma forma de misticismo.<sup>267</sup> No poema de Merini aspectos leopardianos podem ser notados nos termos “infinito” e “immenso”, basta lembrarmos que um dos poemas mais conhecidos de Leopardi é intitulado “L’infinito”, publicado nos *Canti*, em 1837,<sup>268</sup> e que no manuscrito desse poema (Figura 12) há uma evidente correlação entre “infinito” e

<sup>265</sup> Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-misticismi-1995/>. [Disse tantas vezes que fui uma estudiosa do misticismo, mas uma estudiosa corporal; e que me isolaria com muito prazer do mundo, desde quando era menininha, para ir ao contemplativo, na contemplação.]

<sup>266</sup> MERINI, 2018, p. 7.

<sup>267</sup> Cf. LEOPARDI, 2008, p. 227-249.

<sup>268</sup> Cf. LEOPARDI, 1997.

“immenso”, já que é possível observar que o poeta reescreve o verso trocando “immensità” por “infinità”. No poema de Merini, também há essa correlação lexical, e a sua construção coloca os termos no final de cada verso, acabando por reforçar um embate que permeia a experiência do corpo. Nessa arquitetura, o jogo é acentuado pelo uso de maiúsculas e minúsculas, criando uma dinâmica entre “infinito” e “Corpo”, e “corpo” e “Immenso”. Ou seja, retomando as reflexões leopardianas, Merini coloca o corpo como ponto central dessa leitura. Mas como entender a relação entre essas palavras-chave no poema de Merini?

Figura 12 – Manuscrito de “L’infinito”

Sempre caro mi fu quest' ermo colle,  
 E questa siepe, che da tanta parte  
 De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
 Ma sedendo e mirando, l'interminato  
 Spazio di là da quella, e sovrumani  
 Silenzii, e profondissima quiete  
 Io nel pensier mi fingo, ove per poco  
 Il cor non si spaura... E come il vento  
 Odo stormir tra queste piante, io quello  
 Infinito silenzio a questa voce  
 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
 E le morte stagioni, e la presente  
 E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
~~Immensità~~<sup>Infinità</sup> s'annega il pensier mio:  
 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Fonte: Wikipédia.

A poeta parece apontar para a tensão que o corpo experiencia entre o imanente e o transcendente, e é o último verso do poema a indicar um caminho para essa leitura. Em “*disprigionare non si può l’Immenso?*”, Merini cria uma dupla negação, reforçando, assim, a ideia de que o “Immenso” não se libera da “prigione” que é o corpo. Nessa perspectiva, um corpo que não libera o imenso tem a potência de transcender, mas não o faz. Potência no sentido agambeniano, conceito que o filósofo italiano elabora a partir das reflexões que faz de Gilles Deleuze, sobretudo de Aristóteles, e a ideia de arte como resistência, discutido no ensaio “O que é o ato de criação?”, que está presente na coletânea intitulada *O fogo e o relato* (Boitempo, 2018). Agamben comenta que o humano “é o vivente que existe eminentemente na dimensão da potência, do poder e do poder-não”.<sup>269</sup> Ou seja, para o filósofo, em cada ato humano de criação artística há a possibilidade de não fazê-lo, de não passar ao ato. No poema de Merini, passar ao ato seria desprender o imenso, fazer vir no físico o metafísico. Essa sugestão em forma de pergunta também evidencia algo que não advém no ato, mas reforça um campo de tensões que permeia um corpo e se exprime de modo ambivalente no poema. O corpo não transcende e o poema ecoa nesse questionamento uma contemplação da potência.

Há uma tensão provocada pela contradição do corpo, um embate entre o físico e o metafísico, percebido também como a relação entre o humano e o divino. O que pode ser entendido pelas lentes do cristianismo na tensão entre corpo e espírito. A poeta, tradutora e pesquisadora italiana Elisa Biagini, em *Nella prigione della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*,<sup>270</sup> retoma a concepção neoplatônica que estabelece uma cisão entre corpo e espírito, em que a carne se revela a prisão do espírito, e relaciona a isso uma perspectiva cristã na poética meriniana, na qual se nota “fra i temi fondamentali del suo lavoro, un’ossessione nei confronti del corpo: corpo che la maggior parte delle volte è vissuto come un peso, un intralcio alla sua tensione verso l’altro (...), sia esso Dio o una figura maschile con la quale essa vorrebbe uno scambio di natura intellettuale e non fisico”.<sup>271</sup> Já falei dessa relação no poema “Dies Irae”, por exemplo. No primeiro dos “Piccoli canti”, é possível entender “Corpo” como metonímia para o corpo de Cristo, que acolhe o infinito e manifesta o divino, que transcende. Deus está em todas as suas criaturas, portanto, todo corpo

<sup>269</sup> AGAMBEN, 2018, p. 65.

<sup>270</sup> Cf. BIAGINI, 2001.

<sup>271</sup> BIAGINI, 2001, p. 444. [entre os temas fundamentais do seu trabalho, uma obsessão nos confrontos do corpo: corpo que na maior parte das vezes é vivido como um peso, um empecilho na sua tensão em direção ao outro (...), seja ele Deus ou uma figura masculina com a qual ela gostaria de ter uma troca de natureza intelectual e não física.]

da sua criação tem essa potência. Se, como aponta Biagini, o ideal do cristianismo é a busca por Deus e um Deus que se manifesta em toda a sua criação, essa manifestação pode ser entendida em “disprigionare”, como se o corpo humano estivesse sempre na potência de ser e de manifestar o transcendental divino.

Já havia comentado que a poética meriniana se volta para dentro, para um eu. Esse poema, entretanto, coloca o corpo não de um eu explícito, identificável, não o corpo da jovem Alda Merini indiretamente, ou que possa estar relacionado a ele, mas sim o corpo como uma ideia, um ponto a partir do qual elaborar uma reflexão sobre ser um corpo e o que isso implica sobre a transcendência, o metafísico. As frases desse primeiro poema não têm um sujeito e são compostas na forma impessoal. Já no segundo desses “Piccoli canti”, como discuti no primeiro capítulo,<sup>272</sup> há um eu mais bem marcado, pelo uso dos possessivos “anima mia” e “il mio povero occhio”. O último dos oito “Piccoli canti” retoma a relação com o cristianismo e apresenta um nós:

Ci leggi, Signore, negli occhi  
almeno,  
nell’acerbità dei muscoli del volto  
tesi,  
il divenire ineffabile dell’anima,  
il nostro struggimento per un bene  
che non può giungere oltre  
il poverissimo limite del pianto?<sup>273</sup>

Lês, Senhor, nos nossos olhos  
ao menos,  
na imaturidade dos músculos da face  
tensos,  
o devir inefável da alma,  
a nossa dissolução por um bem  
que não pode chegar além  
do paupérrimo limite do pranto?

A tensão entre corpo e alma é elaborada lançando luz para a relação mais direta com o cristianismo. Além do vocativo respeitoso de “Signore”, há a relação entre o inefável e o pranto, que busca exprimir o que é inexprimível em palavras para retratar o inapreensível em movimento. Nesses versos, o eu do poema busca um consolo na figura divina, um reconhecimento da sua dimensão metafísica, a sua alma, isto é, aquilo que os olhos podem apenas limitadamente revelar. Com isso, Merini parece evocar uma passagem bíblica, de um dos ensinamentos em parábolas de Jesus, em que ele diz: “La lampada del corpo è l’occhio; perciò, se il tuo occhio è semplice, tutto il tuo corpo sarà luminoso; ma se il tuo occhio è cattivo, tutto il tuo corpo sarà tenebroso. Se dunque la luce che è in te è tenebra, quanto grande sarà la tenebra!”<sup>274</sup> (Mt 6, 22-23). Dessa passagem, é interessante lembrar que a própria Merini elabora a metáfora da luz e das trevas como a relação entre o divino e o

<sup>272</sup> Verificar na página 31.

<sup>273</sup> MERINI, 2018, p. 7.

<sup>274</sup> [A candeia do corpo são os olhos; de sorte que, se os teus olhos forem bons, todo o teu corpo terá luz; se, porém, os teus olhos forem maus, o teu corpo será tenebroso. Se, portanto, a luz que em ti há são trevas, quão grandes serão tais trevas!]

humano. Os olhos, então, revelariam a Deus a luz ou as trevas da alma. O choro exprime a dor de ser contida na imaturidade dos músculos da face, a essa limitação física, que não apreende a dimensão da alma. O choro é também o que caracteriza a sensibilidade das figuras cristãs femininas, de modo geral. Quando a Virgem Maria chora aos pés da cruz, por exemplo, o pranto se revela como a expressão máxima da dor, e nas suas aparições ela frequentemente é retratada pelo pranto, basta lembrarmos da Madonna del Pianto, na Itália, da Notre-Dame de La Salette, na França, e aqui no Brasil, da Nossa Senhora das Lágrimas. E como vimos, Merini também cria um ponto de identificação com Maria Madalena, que com as suas lágrimas e os seus cabelos lava e enxuga os pés de Jesus. O sujeito desse poema se associa indiretamente a essas figuras, e trabalha a própria dor dessa dissolução da alma que não alcança nada além do pranto, isto é, do corpo como prisão para a alma.

O sujeito nesses dois casos, no primeiro e último canto dos “Piccoli canti”, varia entre a ausência ou a impessoalidade e um nós, ou seja, não há um eu marcadamente presente nesses versos. Mas isso é ocasião rara na poética meriniana. Quanto mais a poeta vive experiências que atravessam a percepção do próprio corpo mais se faz necessário falar disso, trazer essa autorreferência? O corpo na poética meriniana vai cada vez mais estar associado a um imaginário permeado por figuras femininas, no qual a própria poeta se inclui. Essa operação pode ser interessante se pensarmos que, como destaca Biagini, historicamente o corpo é uma temática feminina, já que durante muitos séculos ele é “sua sola ricchezza e risorsa, per decisione di una cultura patriarcale”.<sup>275</sup> Para ela, o corpo na poética de Merini é um elemento por meio do qual a poeta “parla spesso del proprio disagio, del non riconoscersi in un corpo che madre natura ha voluto per lei formoso, dai tratti femminili accentuati [...] e il suo solo desiderio sarebbe che questo corpo scomparisse, s’alleggerisse fino a rimanere solo anima e voce”.<sup>276</sup> Esse desconforto no próprio corpo de mulher é elaborado no poema “La presenza di Orfeo” – volto então ao início de sua produção –, sobre o qual a poeta comenta, em *Delirio amoroso*: “‘La presenza di Orfeo’ è il lamento dell’anima che si trova nell’inferno idrico del corpo. Che non riesce ad uscire dalle tenebre”.<sup>277</sup> Como já comentamos, o não conseguir se salvar, ou sair das trevas, é uma das características da poética meriniana, explicitada nessa citação. Também, já teci alguns comentários sobre esse poema no primeiro capítulo, quando tratei da questão do protagonismo de Orfeu e a ideia de “disforme” de

<sup>275</sup> BIAGINI, 2001, p. 442. [sua única riqueza e seu único recurso, por decisão de uma cultura patriarcal]

<sup>276</sup> BIAGINI, 2001, p. 444. [fala frequentemente do próprio desconforto, de não se reconhecer num corpo que a mãe natureza quis formoso para ela, de tratos femininos acentuados (...) o seu único desejo seria que esse corpo desaparecesse, se tornasse leve até permanecer só espírito e voz]

<sup>277</sup> MERINI, 2018, p. 795. [“La presenza di Orfeo” é o lamento da alma que se encontra no inferno hídrico do corpo. Que não consegue sair das sombras.]

Pasolini. Eis agora o poema na íntegra para elaborar uma leitura tendo em vista a perspectiva do corpo.

### La presenza di Orfeo

Non ti preparerò col mio mostrarmi  
ad una confidenza limitata,  
ma perché nel toccarmi la tua mano  
non abbia una memoria di presagi,  
giacerò nell'informe  
fusa io stessa, sciolta dentro il buio,  
per quanto possa, elaborata e viva,  
ridivenire caos...

Orfeo novello, amico dell'assenza  
modulerai di nuovo dalla cetra  
la figura nascente di me stessa.  
Sarai alle soglie piano e divinante  
di un mistero assoluto di silenzio,  
ignorando i miei limiti di un tempo,  
godrai il possesso della sola essenza.

Allora, concentrandomi in un primo  
accenno di presenza,  
sarò un ramo fiorito di consenso,  
e poi, trovato un punto di contatto,  
ammetterò una timida coscienza  
di vita d'animale  
e mi dirò che non andrò più oltre,  
mentre già mi sviluppi,  
sapienza ineluttabile e sicura,  
in un gioco insperato di armonie,  
in una conclusione di fanciulla...

Fanciulla: è questo il termine raggiunto?  
E per l'addietro non l'ho maturato  
e non l'ho poi distrutto  
delusa, offesa in ogni volontà?  
Che vuol dire fanciulla  
se non superamento di coscienza?  
Era questo di me che non volevo:  
condurmi, trascurando ogni mia sembianza  
quale urgenza incalzante di sviluppo,  
quale presto proporsi  
e più presto risolversi d'enigmi!

E quando poi, dal mio aderire stesso,  
la forma scivolò in un altro tempo  
di più rare e più estranee conclusioni,  
quando del mio "sentirmi" voluttuoso  
rimase un'aderenza di dolore,  
allora, allora preferii la morte  
che ribadisse in me questo possesso.

### A presença de Orfeu

Não te prepararei com o meu mostrar-me a ti  
para uma confiança limitada,  
mas para que ao tocar em mim a tua mão  
não tenha uma memória de presságios,  
jazerei no informe  
fundida eu mesma, derretida dentro do escuro,  
na medida em que possa, elaborada e viva,  
me tornar de novo caos...

Orfeu novo, amigo da ausência  
modularás de novo da cítara  
a minha própria figura nascente.  
Estarás nos limiares plano e profetizante  
de um mistério absoluto de silêncio,  
ignorando os meus limites de outrora,  
te regozijarás a posse da única essência.

Então, concentrando-me num primeiro  
aceno de presença,  
serei um ramo florido de consenso,  
e então, encontrado um ponto de contato,  
admitirei uma tímida consciência  
de vida animal  
e me direi que não irei mais além,  
enquanto já me desenvolves,  
sapiência inelutável e segura,  
num jogo inesperado de harmonias,  
numa conclusão de menina...

Menina: é esse o termo alcançado?  
E no passado não o maturei  
e não o destruí depois  
desiludida, ofendida em cada vontade?  
O que quer dizer menina  
se não superação de consciência?  
Era isto de mim que não queria:  
conduzir-me, negligenciando cada semblante meu  
qual urgência iminente de desenvolvimento,  
qual cedo propor-se  
e mais cedo resolver-se de enigmas!

E quando então, do meu próprio aderir,  
a forma deslizara noutra tempo  
de mais raras e mais estranhas conclusões,  
quando do meu "sentir-me" voluttuoso  
permanecera uma aderência de dor,  
então, então preferira que a morte  
rebatasse em mim essa posse.

Ma ci si può avanzare nella vita  
 mano che regge e fiaccola portata  
 e ci si può liberamente dare  
 alle dimenticanze più serene  
 quando gli anelli multipli di noi  
 si scioglano e riprendano in accordo,  
 quando la garanzia dell'immanenza  
 ci fasci di un benessere assoluto.  
 Così, nelle tue braccia ordinatrici  
 io mi riverso, minima ed immensa;  
 dato sereno, dato irrefrenabile,  
 attività perenne di sviluppo.<sup>278</sup>

Mas pode-se avançar na vida  
 mão que rege a centelha levada  
 e pode-se livremente dar  
 aos esquecimentos mais serenes  
 quando os nossos anéis múltiplos  
 se dissolverem e retomarem o acordo,  
 quando a garantia da imanência  
 nos envolver de um bem-estar absoluto.  
 Assim, nos teus braços ordenadores  
 eu me derramo, mínima e imensa;  
 dado sereno, dado irrefreável,  
 atividade de perene desenvolvimento.

O corpo, nessa composição, se dá num embate dentro das relações amorosas, isto é, nas considerações sobre o amor, retomando aquele embate entre físico e metafísico, ou ainda, entre a natureza física e a intelectual. O corpo é a forma, a prisão de algo que não quer ter forma, o que fica explícito quando a voz desse poema diz que quer se dar de maneira ilimitada ao amado. Nessa perspectiva, o corpo é a estrutura física limitante daquilo que é incorpóreo. Por isso, a voz desse poema afirma que jazerá no informe, ou seja, naquilo que não é físico. A pesquisadora alemã Christine Ott, no artigo intitulado *La (de-)costruzione del tu nella poesia di Alda Merini*, faz uma leitura desse poema em que sugere que o corpo não se oferece como “esperibile alla percezione limitata dei sensi, ma come una materia informe, e quindi plasmabile”.<sup>279</sup> Isso é trazido na segunda estrofe, em que alguns elementos típicos do simbolismo funcionam como palavras-chave: assenza, silenzio, essenza. Há um desejo por esse disforme transcendente: a ausência do físico, o silêncio em direção ao qual a palavra navega misticamente, a essência, isto é, aquilo que há de mais puro e sutil nos corpos, a existência por si só.

A partir disso, a voz do poema sugere um desejo de tomar parte ativa na própria criação. Para Ott, isso mostra como o tu desse poema se desconstrói no sentido de coincidir com o eu, sugerindo que não há distinção entre Orfeu e Eurídice, ou ao menos que ela consegue fazer com que coexistam. A própria Merini, em *Reato di Vita*, confirma essa perspectiva ao falar da sua relação com as figuras de Orfeu e Eurídice, afirmando: “Orfeo sono io. E io sono Euridice. Sono l’ambivalenza, l’androgino”.<sup>280</sup> Essa ambivalência andrógina pode ser mais bem compreendida se retomarmos as considerações de Donna

<sup>278</sup> MERINI, 2018, p. 14-16.

<sup>279</sup> OTT, 2015, p. 164. [realizável à percepção limitada dos sentidos, mas como uma matéria informe, e, portanto, plasmável.]

<sup>280</sup> MERINI apud UBALDINI, 2014, p. 8. [Orfeu sou eu. E eu sou Eurídice. Sou a ambivalência, o andrógino.]

Haraway sobre o ciborgue,<sup>281</sup> ou o andrógino, como um híbrido, uma confusão das fronteiras. Ela elabora essa discussão partindo do campo da tecnologia e da relação entre humano e máquina, e transforma isso em metáfora para o borrar dos limites, que até o século XX estavam muito bem delineados. Certamente, o poema de Merini não se trata de obra de ficção científica, como os exemplos com os quais Haraway trabalha no seu manifesto, mas estabelece essa androginia como percepção de si. Não valem mais as regras da divisão de gênero, a mulher como o outro, como musa inspiradora ou criação do homem, ou ao menos da maneira tradicional, em que a mulher é submissa, e talvez por isso a própria Merini se chamasse de “poeta” em vez de “poetisa”. Se por um lado, há um hibridismo entre homem e mulher, Orfeu e Eurídice, entre sujeito e objeto dessa criação poética, por outro, o híbrido pode remeter à própria experiência do corpo, num balanço entre imanente e transcendente, a tensão da forma rígida que aprisiona algo disforme.

A leitura que Pasolini faz desse poema<sup>282</sup> versa precisamente sobre essa ideia de forma, talvez não de corpo, como discuti mais explicitamente aqui, mas há um caminho de diálogo entre as duas perspectivas. Ele ressalta o gênero da poeta e são precisamente questões de gênero que perpassam a noção de forma desse poema. Ele fala em passividade da parte feminina, o que pode ser observado na terceira estrofe do poema, quando Eurídice aguarda ser plasmada por Orfeu, essa voz masculina que a define. Mas há essa desconstrução ou convergência entre as figuras masculinas e femininas, o corpo, nesse caso, experimenta um momento de potência no sentido do gênero, não é ainda homem nem mulher, mas esse híbrido andrógino. Por isso o incômodo com “fanciulla”, essa imposição da forma, que em outros poemas é também a angústia gerada pelo corpo da mulher como objeto de desejo do homem (como em “Dies Irae”, de classificação (como em “Alda Merini”). Borrar as fronteiras entre sujeito e objeto de desejo é se lançar em direção a um espaço em que a forma não defina a dinâmica do amor, um espaço em que os limites mesmos não existam. E é no amor não limitado à dimensão física que é possível para esse sujeito híbrido ter uma criação continuada, em movimento, sem alcançar um ponto rígido e fixo. O corpo de “fanciulla” implica uma forma rígida e fixa, sem a possibilidade desse movimento contínuo de criação, e o espaço em que é possível o hibridismo e o movimento é criado na escrita, na potência-de(-não) da criação artística.

---

<sup>281</sup> Cf. HARAWAY, 2009.

<sup>282</sup> Veja-se a citação completa de Pasolini e as nossas considerações nas páginas 43-45.



## 4.2 O CORPO HUMANO E O CORPO DO POEMA

Enquanto em *La presenza di Orfeo* Merini traz um corpo marcado pela cisão entre corpo e espírito sob a luz do cristianismo, em *La Terra Santa* vê no confronto com a psiquiatria enquanto instituição o aspecto jurídico do corpo. Com isso, por um lado, num primeiro momento a experiência do corpo tende a buscar um desprendimento da dimensão carnal para se dedicar à dimensão espiritual e amorosa, por outro, a falta de controle do corpo e a imersão na própria interioridade como refúgio revela uma necessidade da ambivalência desse corpo, das duas dimensões que o permeiam. Isto é, o hibridismo do corpo é essencial para se relacionar com uma potência. Quando a experiência manicomial subjuga o corpo e julga o incorpóreo, há uma mudança de perspectiva para a dimensão física. No *Diario*, Merini comenta a mudança que o manicômio implica:

Da bambina ero di straordinaria intelligenza. Perché adesso la mia anima si era mummificata? Perché aveva assunto l'aspetto di chi non ha parole? Perché era un ectoplasma non facente parte di un corpo fisico? Questi erano i pensieri che azzannavano la mia povera mente, laggiù, al ghetto manicomiale.<sup>283</sup>

O manicômio subjuga o corpo a ponto de a própria dimensão intelectual se perder, e essa dimensão incorpórea se empobrecer num ambiente de “não-cultura”, como a poeta relata numa entrevista concedida a Sergio Carlacchiani.<sup>284</sup> Ou seja, o manicômio proporciona um isolamento, no qual a poeta poderia alcançar aquele estado de contemplação, mas opera subjetivações que esvaziam e padronizam a pessoa internada, um processo quase de aniquilação do eu e da interioridade. Nessa citação, Merini se refere à própria alma falando a partir de construções imagéticas do corpo, com expressões como “mummificata” e “l'aspetto di chi non ha parole”, ou seja, o corpo sugere um caminho de compreensão para a situação interior do eu, que, no manicômio, vê a própria subjetividade em crise. É uma experiência que acentua a relação entre corpo e espírito, mas coloca a poeta de frente com a divisão operada pelas instituições disciplinantes, entre pessoa e coisa. A poeta relata essa rotina disciplinante e aniquilante no *Diario*:

<sup>283</sup> MERINI, 2016, p. 115. [Desde criança eu era de uma inteligência extraordinária. Por que então minha alma havia se mumificado? Por que tinha assumido o aspecto de quem não tem palavras? Por que era um ectoplasma que não faz parte de um corpo físico? Esses eram os pensamentos que abocanhavam a minha pobre mente, lá embaixo, no gueto manicomial.]

<sup>284</sup> Merini comenta a difícil relação financeira com as editoras numa entrevista a Sergio Carlacchiani, que está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qAiNIFx2KDg>. Acesso em 01 jul. 2023.

Ci svegliavano di buon'ora alle cinque del mattino e ci allineavano su delle pancacce in uno stanzone orrendo che preludeva alla stanza degli elettroshock: così ben presente potevamo avere la punizione che ci sarebbe toccata non appena avessimo sgarrato.

Per tutto il giorno non ci facevano fare nulla, non ci davano né sigarette né cibo al di fuori del pranzo e della cena; e vietato era anche il parlare. [...]

Le notti, per noi malati, erano particolarmente dolorose. Grida, invettive, sussulti strani, miagolii, como se si fosse in un connubio di streghe. I farmaci che ci propinavano erano o troppo tenui o sbagliati, per cui pochissime di noi riuscivano a dormire. D'altra parte, di giorno non ci facevamo nulla e, se la sera si era tentati di rimanere alzati un po', subito venivamo redarguiti aspramente e mandati a letto con le "fascette". Che cosa erano le fascette? Nient'altro che delle corde di grossa canapa, dentro le quali ci infilavano i piedi e le mani perché non potessimo scendere dai lettucci.<sup>285</sup>

A rotina psiquiátrica acaba por provocar uma alienação do sujeito, até de si mesmo, o que resulta naquela separação de um "ectoplasma que faz parte de um corpo físico", isto é, a alienação é tamanha que nem mesmo se tem em conta o próprio corpo. Se num primeiro momento a dor era espiritual, enquanto o corpo limitava a alma, no manicômio é o corpo subjugado e que sofre fisicamente a fundar um novo ponto de partida para essas reflexões sobre interioridade e espiritualidade. É pela experiência do corpo sofrido que se pode pagar os próprios pecados e, de alguma forma, se permitir um contato com Deus? Nesse caso, o manicômio é também um espaço purgatorial. Ali, o corpo de uma pessoa julgada pela psiquiatria como louca é passível de ser controlado e rotulado, cuja interioridade é reduzida a "soltanto una isterica", Merini relembra no poema "Alda Merini". Fica mais evidente, a partir disso, como o cuidado do corpo e o seu conhecimento é um modo de cuidar do si mesmo e conhecê-lo, já que, de fato, não há cuidado de si sem cuidado do corpo.

Em "Toeletta", poema publicado em *La Terra Santa*, Merini traz a rotina no manicômio como evento que muda a sua perspectiva do que é o corpo:

#### **Toeletta**

La triste toeletta del mattino,  
corpi delusi, carni deludenti,  
attorno al lavabo  
il nero puzzo delle cose infami.

#### **Toalete**

A triste toalete da manhã,  
corpos decepcionados, carnes decepcionantes,  
entorno do lavabo  
o fedor preto das coisas infames.

<sup>285</sup> MERINI, 2016, p. 18-20. [Nos acordavam bem às cinco da manhã e nos colocavam em fileiras em alguns bancos num salão horrendo que precediam a sala de eletrochoque, assim poderíamos ter em mente a punição que nos dariam assim que saíssemos da linha. Durante todo o dia não nos davam nada o que fazer, não nos davam nem cigarros nem comida sem ser o almoço e a janta; e era também proibido falar. [...] As noites, para nós doentes, eram particularmente doloridas. Gritos, invectivas, sussurros estranhos, miados, como se estivesse em um conúbio de bruxas. Os fármacos que nos davam eram ou muito tênues ou errados, por isso pouquíssimas de nós conseguiam dormir. Além disso, durante o dia não fazíamos nada e, se de noite éramos tentadas a ficar acordadas um pouco, imediatamente éramos repreendidas asperamente e mandadas para a cama com as "braçadeiras". O que eram as braçadeiras? Nada além de umas grossas cordas de cânhamo, dentro das quais colocavam nossos pés e mãos para que não pudéssemos descer dos leitos.]

Oh, questo tremolar di oscene carni,  
 questo freddo oscuro  
 e il cadere più inumano  
 d'una malata sopra il pavimento.  
 Questo l'ingorgo che la stratosfera  
 mai conoscerà, questa l'infamia  
 dei corpi nudi messi a divampare  
 sotto la luce atavica dell'uomo.<sup>286</sup>

Oh, este tremular de obscenas carnes,  
 este frio escuro  
 e o cair mais inumano  
 de uma doente sobre o pavimento.  
 Este o entupimento que a estratosfera  
 jamais conhecerá, esta a infâmia  
 dos corpos nus colocados para deflagar  
 sob a luz atávica do homem.

O momento rotineiro de fazer a toaleta, num espaço comum e malcuidado, expõe a indignidade a que esses corpos são submetidos e mostram o lado mais primitivo, aqui entendido de maneira pejorativa, dessas criaturas, reduzidas a esse estado inumano. No segundo verso, Merini diferencia “corpo” de “carne”, o que leva a um novo entendimento do corpo, antes algo limitante, humano, que não dava conta da dimensão divina que permeia o seu lado metafísico. Agora, o corpo se opõe à carne, dois elementos físicos entendidos de modo diferente. O corpo ainda é permeado por uma noção de vida, de algo intangível, transcendente; a carne, não. A noção de vida interior aparece sempre de modo negativo, seja pelo termo “inumano”, quanto por todos os outros que o caracterizam e têm sufixo de negação, oposição ou falta: “delusi”, “deludenti”, “infami”. Bem como a noção de “osceno” como algo que se opõe a um estado de pureza ou, minimamente, à decência e ao pudor. É possível entender melhor o que é obsceno se considerarmos o que propõe Georges Bataille, em *O erotismo* (Autêntica, 2021), quando explica que um interdito é aquilo que torna algo proibitivo e, com isso, diferencia o humano e o animal, no que se refere ao respeito à morte e à reprodução, mais especificamente.<sup>287</sup> Esse respeito é também à vida, àquilo que no humano vê algo de singular e transcendental. Nesse sentido, as “obscenas carnes” e o “cair mais inumano” relatados por Merini são também um relato da transgressão e do desrespeito à vida, àquilo de humano que é permeado por uma dimensão divina. Não há nada transcendente nesse momento, o corpo está num embate com o lado mais cruel da experiência da carne, subjugada e submetida à rotina degradante do manicômio

Precisamente por se tratar de um elemento não apenas físico, o corpo reúne em si componentes opostos – é constituído numa tensão – e há séculos provoca discussões no campo da filosofia, da literatura e do direito. Roberto Esposito, em *As pessoas e as coisas* (Rafael Copetti Editor, 2016), recuperando considerações foucaultianas e colocando essas diferentes áreas em diálogo, toma o corpo enquanto elemento central no debate a respeito da diferença entre coisa e pessoa, ou melhor, o toma como “ponto de passagem da pessoa à

<sup>286</sup> MERINI, 2018, p. 234.

<sup>287</sup> Cf. BATAILLE, 2021, p. 80.

coisa”.<sup>288</sup> Esse elemento cumpre a dupla função de, primeiramente, “preencher o hiato, no interior do ser humano, entre *logos* e *bios*, produzido pelo dispositivo que separa a pessoa”<sup>289</sup> e, em segundo lugar, de “restituir ao objeto intercambiável seu caráter de coisa singular”.<sup>290</sup> A reificação de uma pessoa, isto é, o processo de a tornar coisa, passa necessariamente pelo controle do seu corpo e, com isso, por uma tentativa de controlar aquilo que nele é incorpóreo – a subjetividade, a ética e a moral, num gesto de assujeitamento. Como vimos, Foucault ressalta como a dimensão incorpórea do corpo é elemento essencial para se pensar o corpo físico, o objeto sensível, enquanto passível de controle numa economia do castigo.<sup>291</sup>

Nicoletta Pazzaglia, no artigo intitulado *Il linguaggio del corpo nella “voragine” della Terra Santa di Alda Merini*, aponta que o sofrimento assume um papel preponderante no corpo do sujeito no manicômio e que “il corpo è quello delle vittime del manicomio che, attraverso la tortura fisica e morale condotta negli ospedali psichiatrici, rivive metaforicamente la passione, morte e resurrezione del Salvatore”.<sup>292</sup> Para a pesquisadora, esse percurso pela dor, que se configura enquanto base para o reencontro com Deus, faz com que a poética meriniana se aproxime de uma mística feminina, que induz a dor do corpo afim de liberar a alma. Já tratei disso na aproximação das figuras religiosas do cristianismo, elenco no qual a poeta insere a própria imagem e experiência de vida. Na sua poética pós-manicomial, entretanto, a dor não é infligida pelo sujeito, mas lhe é imposta por algo de fora, e mais especificamente pelas ações operadas no dispositivo manicomial. No terceiro poema de *La Terra Santa*, sempre a primeira edição de 1984, Merini elabora outra percepção “inumana” desses corpos, indicando um processo de reificação operado pelo e no manicômio:

Al cancello si aggrumano le vittime  
volti nudi e perfetti  
chiusi nell’ignoranza,  
paradossali mani  
avvinghiate ad un ferro,  
e fuori il treno che passa  
assolato leggero,  
uno schianto di luce propria  
sopra il mio margine offeso.<sup>293</sup>

No portão se agrumulam as vítimas  
faces nuas e perfeitas  
fechadas na ignorância,  
paradoxais mãos  
agarradas a um ferro,  
e fora o trem que passa  
ensolarado e leve,  
um estrondo de luz própria  
sobre a minha margem ofendida.

<sup>288</sup> ESPOSITO, 2016, p. 29.

<sup>289</sup> ESPOSITO, 2016, p. 9.

<sup>290</sup> ESPOSITO, 2016, p. 9.

<sup>291</sup> Cf. FOUCAULT, 1987, p. 11.

<sup>292</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 2. [o corpo é o das vítimas do manicômio que, por meio da tortura física e moral conduzida nos hospitais psiquiátricos, revive metaforicamente a paixão, a morte e a ressurreição do Salvador.]

<sup>293</sup> MERINI, 2018, p. 205.

O poema é o terceiro de uma sequência dedicada ao espaço manicomial que abre *La Terra Santa*, dos quais já comentei brevemente o primeiro, no qual Merini declara que o manicômio é uma palavra muito maior do que os delírios do sonho. Em “Al cancello”, Merini cria uma imagem quase cinematográfica, em movimento, de um olhar que observa uma cena e a vai significando. Do portão ao trem que passa, com um estrondo de luz própria, há uma oposição entre aquilo que é humano e o que é objeto. Merini fala, no quarto verso, em mãos paradoxais, mas qual é o paradoxo? Se considerarmos o que sugere Esposito quando afirma que “as mãos que se tocam reciprocamente, ou tocam de leve as coisas, permanecem as de um sujeito que pode advertir o outro ser somente graças à própria experiência interior”,<sup>294</sup> é possível entender que as mãos simbolizam o corpo enquanto pessoa que pode agir e ter controle sobre algo. Nesse sentido, o portão enquanto coisa, objeto, não é instrumentalizado por essas mãos, já que elas não o abrem nem o fecham, sequer o agarram e estão agarradas a ele, numa frase que indica algo passivo – e que é retomado no último verso, com “ofendida”. A imagem das mãos agarradas, entretanto, revela uma interioridade desses “volti nudi [...] chiusi nell’ignoranza” que está marcada por um desespero desolador e desesperançado. Esse é o paradoxo dessas mãos, de não conferirem o estatuto de pessoa a esses corpos.<sup>295</sup> As mãos evidenciam o processo de subjetivação operado no manicômio, que tenta anular a interioridade desses sujeitos, com processos, como já vimos, que funcionam na economia do controle e do castigo, e que não lhes conferem integralmente um estatuto jurídico de pessoa.

Pazzaglia também comenta esse processo de reificação, indicando ainda que a perda do papel de mãe aponta para um sentido de culpa que acaba por provocar uma transformação na percepção do corpo na poética meriniana, em que o corpo dos pacientes do manicômio, das vítimas se transforma em

un corpo anonimo, assessuato, totalmente privato di una propria identità. [...] Una presenza, un corpo disincarnato che ‘vive senza emozioni’ e che arriva a dominare interamente lo spazio letterario della poesia di Merini, per cui i malati diventano tutt’uno con la realtà del manicomio: ‘non hanno nulla da dire / odorano anch’essi di legno’ e gli oggetti tutt’uno con il corpo del malato, ‘rondini nude’, ‘raggio nudo’ e ‘cella muta’.<sup>296</sup>

<sup>294</sup> ESPOSITO, 2016, p. 104, grifos meus.

<sup>295</sup> Não se pretende, com isso, fazer ou estimular qualquer discurso capacitista.

<sup>296</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 3. [um corpo anônimo, assexuado, totalmente privado de uma identidade própria. [...] Uma presença, um corpo desencarnado que ‘vive sem emoções’ e que chega a dominar inteiramente o espaço literário da poesia de Merini, por isso os doentes se tornam um todo com a realidade do manicômio: ‘não têm nada a dizer / cheiram eles também a madeira’ e os objetos um todo com o corpo do doente ‘andorinhas nuas’, ‘raio nu’ e ‘cela muda’]. Os poemas de Merini citados por Pazzaglia estão na coletânea *Il suono dell’ombra*, cf. MERINI, 2018, p. 244, 236, 209, 208.

A pesquisadora cita, respectivamente, os poemas “La pelle”, “Una mano”, “Viene il mattino azzurro”, “Vicino al Giordano” e “Affori paese lontano”, publicados nas duas edições de 1984, *La Terra Santa* e *La Terra Santa e altre poesie*. Os corpos são reduzidos a essas partes carnis que os identificam como tais, mas não revelam a interioridade do último dos “Piccoli canti”, que traz a imagem dos olhos. O que se pode concluir é que o paradoxo evidenciado por essas mãos é o paradoxo do corpo, esse espaço híbrido, que no manicômio passa por um processo de reificação.

Mas de que outros modos é possível entender o que é um “corpo”? Esse termo diz respeito a tudo o que ocupa um espaço e constitui unidade, bem como “é o horizonte perceptivo em que [os objetos] se situam”, ou seja, trata-se de algo que estabelece uma relação com o espaço e, conseqüente e metaforicamente, por ele é moldado. Considerando, por exemplo, o sujeito de “Il gobbo”, que discuti no primeiro capítulo, é possível perceber como o corpo do sujeito do poema se identifica num espaço, já que as margens situam o eu no mundo e o fazem refletir sobre essa condição. Haveria, então, uma correlação entre a estrutura formal de um poema no entendimento do corpo humano? Vale notar que nesse poema há uma forte presença das aliterações. Eis alguns versos: “le vittime / volti (...) perfetti (...) / avvinghiate ad un ferro / e fuori (...) / offeso”, em que há uma repetição das consoantes fricativas. Para Pazzaglia, a repetição de sons nesse poema reforça o inexprimível da experiência manicomial, e ela sugere que “le allitterazioni, in particolare di consonanti sibilanti o vibranti molto ricorrenti [...] cercano di ricalcare l’atrocità della tortura”.<sup>297</sup> Se em “Lirica” a aliteração marcava um misticismo da palavra no plano da poesia, em “Al cancello” isso é levado para pensar a violência manicomial. O sofrimento do corpo físico permeia a construção do poema, e até o comprimento dos versos corrobora essa perspectiva, já que nesse poema passa-se de um primeiro verso hendecassílabo (métrica italiana) para uma sequência de versos que variam entre sete e oito sílabas métricas (sempre na métrica italiana), uma redução que muda o ritmo da leitura, numa sintaxe quebrada e angustiante. Essas operações trazem a dimensão do tormento e da tortura do corpo para a estrutura do poema. Ou seja, esse poema aparentemente comunicativo trabalha a língua de modo a reforçar um aspecto inefável da realidade psiquiátrica.

Nesse sentido, poderia considerar que o poema é também um corpo? Afinal, a estrutura sintática, semântica, métrica e de disposição de versos na página ocupa um espaço, se relaciona com ele e constitui uma unidade. Tendo isso em conta, a própria estrutura de

---

<sup>297</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 3. [as aliterações, em particular de consonantes sibilantes ou vibrantes, muito recorrentes, (...) buscam reproduzir a atrocidade da tortura]

poemas que tratam do manicômio se altera, como, por exemplo, com “Ho conosciuto Gerico”, que comentei no segundo capítulo desta pesquisa. Ou seja, a forma do poema evidencia uma mudança na percepção do corpo como ideia. Pazzaglia aponta que a estrutura do poema, bem como a brevidade dos versos e os encadeamentos dos versos configuram um gesto de liberdade em oposição à reificação do corpo humano no manicômio. É possível, a partir disso, ler no corpo do poema uma nova relação de Merini com a poesia, com os vestígios do vivido na liberdade criativa do poema. Então, há ao menos esses dois corpos a serem considerados na poética meriniana: o corpo humano nas suas dimensões física e metafísica, que estão ligados a determinadas condições, bastante específicas, como a perspectiva da religião e a experiência do manicômio, e o corpo do poema enquanto elemento no qual se lê também a sua fisicalidade.

Se, por um lado, há a reificação operada pelo manicômio, que reforça aquele sentido de divisão entre corpo e espírito, agora entendido como carne e pessoa, por outro, há o eu que se forma nesse espaço. A voz dos poemas de Merini revela um sujeito que, tendo vivido essas experiências, faz operações num movimento contrário ao esvaziamento e subjetivação dos dispositivos manicomial, retomando aquela dimensão metafísica. A consciência desse corpo subjugado é a consciência da subjugação mesma, ou como coloca Esposito, a consciência do corpo “é a tensão no tocante às coisas por meio do corpo, assim como o corpo é o que liga as coisas à consciência”.<sup>298</sup> A subjetividade e a consciência do corpo são recuperadas no poema, esse outro corpo construído, o que se configura como uma recuperação pelo poema: o indivíduo que se entende a partir da língua é restituído à dimensão linguística como aquele que domina a palavra e compreende também aquilo de que ela não pode dar conta. Na palavra se afirma a operação de restituir o caráter de pessoa a esse corpo humano. A poesia, nesse sentido, se configura como um corpo que restitui a personalização da pessoa na sua plenitude, ou seja, também por aquilo que a permeia de morte,<sup>299</sup> que versa sobre o interdito.

A esse respeito, vale lembrar das considerações de Deleuze, em “A literatura e a vida”, texto de abertura de *Crítica e clínica*, quando disserta sobre a literatura como uma saúde e a escrita como algo inseparável do devir. Ou seja, que é por meio da ação de escrever e na escrita que o sujeito se torna outro: é na palavra que o ser se forma e se transforma. Para transformar a reificação em personalização é preciso escrever, e escrever como modo de encarar a realidade e a condição mental, de sair do estado clínico. Deleuze aponta que

---

<sup>298</sup> ESPOSITO, 2016, p. 102.

<sup>299</sup> A respeito de morte e manicômio, entre outros assuntos que permeiam a poética meriniana, veja-se a entrevista que o amigo e artista Sergio Carlacchiani faz com a poeta. Disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=hGu-5AYtkBg>. Acesso em 01 jul. 2023.

não se escreve com as próprias neuroses. A neurose, a psicose não são passagens da vida, mas estados em que se cai quando o processo é interrompido, impedido, colmatado. A doença não é processo, mas parada do processo [...]. Por isso, o escritor enquanto tal não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo. O mundo é o conjunto dos sintomas cuja doença se confunde com o homem. A literatura aparece, então como um empreendimento de saúde. [...]

A literatura é delírio e, a esse título, seu destino se decide entre dois polos do delírio. O delírio é uma doença, a doença por excelência a cada vez que erige uma raça pretensamente pura e dominante. Mas ele é a medida da saúde quando invoca essa raça bastarda oprimida que não para de agitar-se sob as dominações, de resistir a tudo o que esmaga e aprisiona e de, como processo, abrir um sulco para si na literatura. [...] Fim último da literatura [...] uma possibilidade de vida.<sup>300</sup>

O silêncio nos anos de internamento no manicômio coincide com esse momento de “doença” da escritora, isto é, da impossibilidade, a interrupção no processo de escrita. Como já apontado, a retomada da escrita coincide com a retomada da saúde psíquica, num espaço propício para a retomada de si e da relação consigo por meio da escrita enquanto forma de resistência, de resposta à opressão manicomial. Nesse sentido, um poema mostra o devir-pessoa do eu, no caso em específico dos poemas manicomiais de Alda Merini, o estado paradoxal entre pessoa e coisa operado pelo manicômio, do qual a poeta busca se afastar retomando e trabalhando a própria subjetividade e interioridade ao reforçar uma relação com algo transcendental. Assim, o manicômio é elaborado de maneira complexa em dimensões que tensionam: é onde se opera a reificação, a opressão violenta, o tolhimento da liberdade, a punição; mas também onde o eu se forma e a partir do qual pode transformar o isolamento e os sofrimentos físicos numa imersão na própria interioridade, ainda que seja para “non sentire più la carne”. Isso se dá na estrutura dos poemas, na disposição dos versos, o seu comprimento e a sintaxe, onde se percebe uma fenda, uma abertura na página que aponta para leituras outras, onde a palavra falta.

O deslocamento dos versos na página pode indicar que algo escapa à língua, isto é, que algo de inapreensível permeie o corpo do poema. Considerando a ambiguidade proposta por Deleuze, algumas composições de Merini mostram que um poema se lê também onde não se escreve, indo em direção a um místico silêncio. No primeiro poema de *La Terra Santa*, que já foi trazido, Merini traz esse deslocamento no último verso, criando também certa dramaticidade para o encerramento do poema:

Manicomio è parola assai più grande  
delle oscure voragini del sogno,

Manicômio é palavra muito maior  
do que as obscuras voragens do sonho,

<sup>300</sup> DELEUZE, 2011, p. 13-16.



eppure veniva qualche volta al tempo  
filamento di azzurro o una canzone  
lontana di usignolo o si schiudeva  
la tua bocca mordendo nell'azzurro  
la menzogna feroce della vita.

O una mano impietosa di malato  
saliva piano sulla tua finestra  
sillabando il tuo nome e finalmente  
sciolto il numero immondo ritrovavi

tutta la serietà della tua vita.<sup>301</sup>

contudo vinha de vez em quando  
filamento de azul ou uma canção  
distante de rouxinol ou se descerrava  
a tua boca mordendo no azul  
a mentira feroz da vida.

Ou uma mão impietosa de doente  
subia lenta pela tua janela  
soletrando o teu nome e finalmente  
desfeito o número imundo reencontravas

toda a seriedade da tua vida.

Há uma contraposição entre o que o manicômio é e o que são as obscuras voragens do sonho, como um choque com a realidade, de outra acepção do que é a loucura, como já elaboramos. De um lado, a noção que já se discutia em “Il gobbo” vai associar a loucura a uma imagem folclórica e alegre; do outro, “toda a seriedade da tua vida” marca a realidade psiquiátrica. Nesses primeiros versos, a oposição entre essas perspectivas é marcada pelo enjambement entre o primeiro e o segundo verso, em que a comparação se revela entre elementos que na verdade são distintos: manicômio é palavra, mas as obscuras voragens do sonho são o inexprimível. Um é uma concretude violenta, séria, e o outro, o delírio místico. Se a concepção juvenil e folclórica da loucura já mostrava uma tendência ao inexprimível, a experiência manicomial vai acentuar o que é inefável, essa tendência da palavra ao silêncio. No segundo poema da coletânea, que precede “Al cancello”, o deslocamento se dá entre o primeiro o segundo verso, com um elemento que reforça esse espaço:

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>302</sup>

O manicômio é uma grande caixa  
de ressonância

e o delírio se torna eco  
o anonimato medida,  
o manicômio é o monte Sinai,  
maldito, onde tu recebes  
as tábuas de uma lei  
aos homens desconhecida.

O termo que encerra o primeiro verso, antes do encadeamento com o segundo, é “cassa”, que no italiano pode se referir tanto a uma caixa onde se colocam objetos, quanto a um caixão funerário. Em qualquer um dos casos, ele cria uma espacialidade e a “cassa” não-(mais-)humanos: o corpo morto de uma pessoa – ou seja, desprovido daquela interioridade, o corpo é percebido enquanto coisa – ou a materialidade de um objeto sensível. Esse espaço grande e comum a diversos não-(mais-)humanos revela tanto uma morte em vida operada no

<sup>301</sup> MERINI, 2018, p. 203.

<sup>302</sup> MERINI, 2018, p. 204.

manicômio quanto a condição reificada desses corpos. Ou seja, esse primeiro verso coloca em discussão o que é trabalhado nesse poema quanto em “Al cancello”. Essa continuidade temática do corpo reificado se configura como uma contínua tentativa de abordar o inexprimível. E é a isso que se volta o enjambement entre o primeiro e o segundo verso desse poema; aliás, o encadeamento chama atenção de Pazzaglia, que considera que eles se tornam “espressione non solo dello spazio chiuso e circoscritto del manicomio, ma anche della necessità incessante della parola di superare, valicare tale confine: gli enjambements rappresentano testualmente il viaggio mistico della parola poetica verso l’inesprimibile”.<sup>303</sup> O deslocamento no verso é um deslocamento no sentido, lançando a palavra em direção a uma imaterialidade, ao silêncio. A aliteração das fricativas de “cassa di risonanza” também retoma aquele caráter místico do som que marca “Lirica”, mas aqui o significado é outro, não a “forza stranissima”, mas um eco, uma relação com o espaço. O movimento desse enjambement distendido no espaçamento do segundo verso sugere uma tensão, uma inquietação potencializada e aguçada pela aliteração. O som ainda é um eco que apenas acentua a ausência de sentido do espaço manicomial.

O sujeito nesse espaço experimenta a perda de identidade, como fica implícito no quarto verso, já que no manicômio o anonimato se torna a medida. Nesse verso Merini não traz o uso de repetições e, aliás, opta pelo zeugma ao suprimir o verbo “diventa” do verso anterior. Essa supressão é também uma retomada para a construção de sentido, o que aproxima ainda mais anonimato e delírio. É possível considerar que é o delírio, esse afastamento da realidade pelo que soa e ressoa no espaço manicomial, o que leva o eu a um estado de anonimato, de não identificação. Esse não reconhecimento, mútuo e de si mesmo, é resultado das operações subjetivantes do manicômio, que coloca os indivíduos num espaço despersonalizante, ao mesmo tempo que em constante contato consigo mesmo pelo isolamento social que é condição do internamento. No primeiro poema da coletânea, é o soletrar do próprio nome que faz com que o eu reencontre toda seriedade da sua vida, isto porque o nome atua como uma forma de reconhecimento, já que “até mesmo a enunciação do nome pode atuar como a forma mais extraordinária de reconhecimento, especialmente quando alguém se tornou anônimo, ou quando o nome de alguém foi substituído por um número, ou quando alguém não é interpelado de forma alguma”,<sup>304</sup> como aponta Butler, em “Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?”, conferência em que discute a desumanização e

<sup>303</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 3. [os *enjambements* se tornam expressão não só do espaço fechado e circunscrito do manicômio, mas também da necessidade incessante da palavra de superar, transpor tal confin: os *enjambements* representam textualmente a viagem mística da palavra poética em direção ao inexprimível.]

<sup>304</sup> BUTLER, 2012, p. 219.

precarização da vida para pensar os limites da ética na contemporaneidade. Como vimos, a interpelação é um modo de dar um relato de si, de se conhecer e, portanto, se reconhecer. No contexto do manicômio, é possível considerar que não haja, cotidianamente, condições de interpelação para esse (re)conhecimento. Nesse sentido, até mesmo a recorrência do nome próprio nos escritos pós-manicomiais de Merini sugerem um tipo de atestação da própria existência, um arquivo da sua pessoa. No manicômio, o anonimato se torna medida da alienação de si, de um isolamento físico que atinge o metafísico, em que o eu corre o risco de se perder.

Se, por um lado, há a perda da própria identidade, por outro, nesse poema o manicômio ganha duas descrições, duas formas de nomeação, que marcam também dois momentos do poema, identificados pela repetição de “il manicomio è”. A primeira é a caixa de ressonância, a segunda, o monte Sinai. Essa segunda parte do poema também se volta para uma busca por sentido, e acaba por não encontrá-la. A comparação com o monte Sinai retoma mais diretamente a metáfora bíblica sugerida pelo título da coletânea. O monte Sinai é o lugar em que algumas revelações divinas se dão: é onde os israelitas, após fugirem da escravidão, encontram Deus e com ele fazem uma aliança; é onde Moisés vê Deus, na sarça ardente, e onde recebe as leis divinas; e é onde a sede do povo é saciada. Mas o monte Sinai no poema de Merini completa a sua descrição no enjambement: é o monte Sinai *maldito*. Essa adjetivação subverte as relações bíblicas desse espaço, criando aquela tensão entre danação e salvação. A leitura se desdobra para as leis desconhecidas e que, no poema, permanecem desse modo, isto é, o sentido do que é o manicômio e as suas leis é algo que não se completa nesse poema. De certo modo, o sentido por vir do primeiro enjambement, do deslocamento no segundo verso, ressoa por todos os versos que se seguem, mantendo uma incompletude de sentido para o manicômio como instituição, configurando uma busca constante por significação. O manicômio só se transforma na terra santa na constante reescrita – ou seja, na constante busca por sentido – desse espaço. É preciso um gesto de imersão na própria interioridade e de dar continuidade ao processo de significação pela escrita para se mostrar de que modo essa morte em vida, essa incompreensão, esse espaço de apagamentos, de delírios e silêncios, se transforma num ato de constante ressignificar, de criar sentido para o que ainda não tem.

Em “Laggiù dove morivano i dannati”, vigésimo primeiro poema de *La Terra Santa*, Merini trabalha o deslocamento na página constantemente, a cada alguns versos, deslocando cada vez mais para a esquerda, o que acaba por provocar um impacto visual que precede a leitura, mas também pode se estabelecer como guia. Num primeiro momento, pré-textual, o

que se vê no poema é um ícone que vai se afinilando, sugerindo que com a leitura vai-se chegando a espaços cada vez mais distantes. Na leitura, a repetição de “laggiù” cria uma dinâmica de aprofundamento num espaço, neste caso, desde o verso de abertura, no espaço manicomial. Para melhor visualização do poema como imagem, coloco o poema em italiano seguido da tradução embaixo, e não ao lado, para preservar essa percepção de afinilamento:

Laggiù dove morivano i dannati  
 nell’inferno decadente e folle  
 nel manicomio infinito,  
 dove le membra intorpidite  
 si avvolgevano nei lini  
 come in un sudario semita,  
 laggiù dove le ombre del trapasso  
 ti lambivano i piedi nudi  
 usciti di sotto le lenzuola,  
 e le fascette torride  
 ti solcavano i polsi e anche le mani,  
 e odoravi di feci,  
 laggiù, nel manicomio  
 facile era traslare  
 toccare il paradiso.  
 Lo facevi con la mente affocata,  
 con le mani molli di sudore,  
 col pene alzato nell’aria  
 come una sconcezza per Dio,  
 laggiù nel manicomio  
 dove le urla venivano attutite  
 da sanguinari cuscini  
 laggiù tu vedevi Iddio  
 non so, tra le traslucide idee  
 della tua grande follia.  
 Iddio ti compariva  
 e il tuo corpo andava in briciole,  
 delle briciole bionde e odorose

che scendevano a devastare  
 sciami di rondini improvvisi.<sup>305</sup>

E a tradução:

Lá embaixo onde morriam os condenados

no inferno decadente e louco  
 no manicômio infinito,  
 onde os membros entorpecidos  
 se enrolavam nos linhos  
 como num sudário semita,

lá embaixo onde as sombras da morte  
 te lambiam os pés nus  
 saídos debaixo dos lençóis,  
 e as braçadeiras tórridas  
 te sulcavam os pulsos e também as mãos,  
 e cheiravas a fezes,

lá embaixo, no manicômio  
 fácil era trasladar  
 tocar o paraíso.

O fazias com a mente em chamas,  
 com as mãos molhadas de suor,  
 com o pênis levantado no ar  
 como uma indecência para Deus,

lá embaixo no manicômio  
 onde os gritos eram atenuados

por sanguinários travesseiros

lá embaixo tu vias Deus  
 não sei, entre as translúcidas ideias  
 da tua grande loucura.

Deus te aparecia  
 e o teu corpo se esmigalhava,  
 em migalhas loiras e cheirosas

---

<sup>305</sup> MERINI, 2018, p. 225.

que desciam para devastar  
enxames de andorinhas repentinas.

A construção do poema cada vez mais em direção ao baixo, reforçado pelo deslocamento do verso na página, cria uma espacialidade nesse poema. Num espaço cada vez mais circunscrito, o que para Pazzaglia “assume anche una particolare profondità, è infatti uno spazio che si eclissa, precipita verso il basso”.<sup>306</sup> Ou seja, a experiência manicomial é a descida ao inferno, o que evoca as figuras mitológicas recorrentes do imaginário meriniano, como Eurídice e Prosérpina. Para Cristiana De Gregorio, na sua pesquisa intitulada *Lingua, stile e metro de “La Terra Santa” di Alda Merini*, considera que essa performance cause uma impressão “quasi oracolare, come se la poetessa recitasse veramente questi versi di sofferenza, come se si facesse portavoce del dolore”.<sup>307</sup> Certamente, a dor e o tormento manicomial permeiam os versos deslocados desse poema, nos quais a fisicalidade do corpo mutilado, retratado em partes e ferido, preso, tensiona a experiência infernal do manicômio. Inferno, aqui, como o de Dante (Figura 13), que aliás pode ser uma referência para a disposição dos versos na página, que aludem tanto a uma mutilação desses corpos, quanto às torturas do inferno dantesco.

---

<sup>306</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 2. [assume ainda uma particular profundidade, é, de fato, um espaço que se eclipsa, precipita para baixo.]

<sup>307</sup> DE GREGORIO, 2019, p. 101. [quase oracular, como se a poeta recitasse realmente esses versos de sofrimento, como se se fizesse de porta-voz da dor.]

Figura 13 – Afunilamento no inferno de Dante



O deslocamento dos versos na página evoca a imagem do Inferno de Dante e os seus círculos, propondo uma evocação imagética mais do que uma reconstrução. A cada deslocamento, vai-se mais ao fundo do inferno/manicômio, para um novo círculo. De certo modo, a “cassa di risonanza” do segundo poema da coletânea se concretiza aqui numa espacialidade. O movimento nesse espaço leva a voz ao ponto de *transumanar*, termo usado por Dante no *Paráiso*. É também um deslocamento da aventura literária de Dante para a experiência vivida e poetizada por Merini, do Inferno para o Manicômio, em que o eu dos poemas assume o mesmo papel do personagem Dante. Numa entrevista para a RAI, em 1995,<sup>308</sup> a autora comenta que a *Comédia* foi seu silabário, e que as ‘horrendas figuras’ do *Inferno* deixaram uma impressão tátil em sua trajetória de leitora. Essa leitura íntima, constante, feita de releituras, de movimentos de aproximação e de dar sentido, aparece no poema tanto na evocação imagética da disposição dos versos quanto das imagens trazidas para construir o manicômio poetizado. A fisicalidade do *Inferno* dantesco é trazida para moldar o corpo do poema e, assim, do imaginário do Manicômio. Merini constrói o Manicômio a partir das experiências vividas e ouvidas no hospital psiquiátrico, e o delinea enquanto um espaço de tortura e castigo para os condenados, “i dannati” do primeiro verso, que se refere aos pacientes dos hospitais psiquiátricos, que em outros poemas são chamados de “le vittime” ou “i malatti”, como já vimos. Com isso, a ideia de condenação e de experiência de penitência se acentua.

A primeira vez que o termo “dannati” é usado no *Inferno*, quando Dante encontra os primeiros condenados, refere-se a pecadores como Paolo e Francesca, no Canto V, que pecam por amor: “Intesi ch’a cosí fatto tormento / enno dannati i peccator carnali, / che la ragion sommettono al talento”.<sup>309</sup> Pecar por amor, de ser castigada por amar é retomada por Merini ao longo da sua trajetória poética, como já abordei, com a figura de Jesus no manicômio, “un pazzo che urlava al Cielo / tutto il suo amore in Dio”. Acenar para o Canto V do *Inferno* aponta para uma concepção de amor que é constantemente elaborada e retomada pela poeta para constituir o sujeito dos seus poemas e, assim, construir uma imagem de si. Os condenados são, para Dante, aqueles destinados ao inferno, que não têm salvação, perpetuamente torturados, num espaço de tempo inexistente,<sup>310</sup> com a eterna repetição das torturas. Entretanto, eles não morrem, já estão mortos; o verbo “morivano”, então, no poema

<sup>308</sup> Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-su-quella-cosa-chiamata-poesia-1995/>.

<sup>309</sup> ALIGHIERI, 2017, p. 50. Na tradução de Italo Eugenio Mauro, que é a tradução a qual sempre se referirá esta dissertação quando tratar da *Comédia*: “Entendi que essa é a pena resultante / da transgressão carnal, que desafia / a razão, e a submete a seu talante.”

<sup>310</sup> CORTELLESA, 2006, p. 160.



de Merini, alude a essa morte contínua, a essa tortura dos corpos dos condenados, mas, no Manicômio, alude a uma morte em vida, onde, como aponta Manganelli no prefácio a *L'altra verità*, “il tempo stesso viene meno, le notti si dilatano, i giorni non hanno limite né scansione, gli eventi, mossi unicamente dalla violenza nume, continuamente accadono, lo stesso gesto, l'accadimento ripete se medesimo in una sorta di sublime balbuzie”.<sup>311</sup> Isto é, alude a um constante controle dos corpos e da vida, a uma biopolítica, que visa a morte em vida e não simplesmente a morte. Essas pessoas estão condenadas às experimentações psiquiátricas dos manicômios, e lhes é tolhida a liberdade.

O imaginário de tortura dos condenados ao inferno é retomado como modo de criar a imagem da tortura no manicômio, mas não só, também a experiência interior, como um tempo que não cessa, reforçado por alguns recursos estilísticos. O primeiro, como destaca De Gregorio,<sup>312</sup> é a repetição do advérbio “laggiù”, que pode ser tanto um incremento da metáfora bíblica, retomando um elemento característico de textos da Bíblia, quanto um delírio. Há uma distância temporal – o que tensiona essa noção de inescapabilidade daquilo que é eterno – que se estabelece entre a voz do poema e o que é relatado, ou seja, assim como no Inferno, a voz do poema não está (mais) entre os condenados, não tem uma contínua morte em morte no inferno, mas uma morte em vida no manicômio por um momento, que, entretanto, pela constante reevocação, pela inescapabilidade da memória do trauma, faz-se eterna. Nesse sentido, a voz desse poema se assemelha à de Dante, de certo modo, pois escapa das torturas eternas, apesar de vivenciá-las. Assim, no plano poético meriniano encontram-se: a própria Merini poetizada, Dante e Jesus. Se, por um lado, Dante sente a dor dos condenados, Jesus e Merini, por sua vez, são submetidos eles mesmos às torturas. Diferentemente de Dante e Jesus, o sujeito meriniano não encontra a transcendência, como já vimos.

A voz dos poemas de Merini acaba por sempre retornar à experiência corpórea, ao que é terreno e carnal, onde ela coloca também as figuras divinas. Como aponta Manganelli, “dentro il manicomio tutto è sacro, ogni oggetto è alacre e vivo, può essere tormentoso o amoroso, ma in ogni modo reca in sé una sconvolgente volontà di significato”,<sup>313</sup> e como Merini escreve, no poema 25 de *La Terra Santa*, “perché anche la malattia ha un senso”.<sup>314</sup> Trechos que reforçam aquela tendência ao inexprimível na poética meriniana, que,

<sup>311</sup> MANGANELLI, 2016, p. 9-10. [o tempo mesmo é cada vez mais raro, as noites se dilatam, os dias não têm limite nem escansão os eventos, movidos unicamente pela violência do nume, se dão continuamente, o mesmo gesto, o mesmo acontecimento repete a si mesmo num tipo de sublime balbucio.]

<sup>312</sup> Cf. DE GREGORIO, 2019, p. 101.

<sup>313</sup> MANGANELLI, 2016, p. 9. [dentro do manicômio tudo é sagrado, todo objeto é álcere e vivo, pode ser torturante ou amoroso, mas de todo modo carrega consigo uma perturbadora vontade de significado].

<sup>314</sup> MERINI, 2018, p. 229. [porque também a doença tem um sentido].

precisamente por não encontrar um sentido definitivo, retoma continuamente o manicômio e as experiências ali vividas e ouvidas.

O segundo recurso estilístico que reforça essa circularidade pela repetição é a aliteração. Como nos outros poemas comentados, aqui também há uma preferência pelas alveolares e fricativas ao longo de todo o poema. Essa sonoridade repetitiva tenta expressar tanto uma experiência contínua, em que o tempo parece se suspender nessa circularidade, quanto do inexprimível, que se configura como uma constante busca por sentido. Nessa busca, o manicômio agora é o “inferno decadente e folle” (v. 2). Ele é trazido explicitamente no terceiro verso – número simbólico para o cristianismo –, num movimento de deslocamento temporal do poema, que sai do século XIII de Dante e se lança no século XX dos dispositivos da sociedade de controle foucaultiana. A partir desse novo movimento, há uma imbricação desses corpos: o manicômio é transformado em palavra poética, em signo, isto é, há uma dissolução do espaço físico do manicômio, que agora serve ao sujeito para reconstruir o imaginário que forma sua interioridade, o dispositivo perde a sua autonomia, porque, como aponta Esposito, “entrar no dispositivo da representação ou da produção significa, para a coisa transformada em objeto, depender do sujeito de modo a perder toda a sua autonomia”.<sup>315</sup>

Merini caracteriza o manicômio com termos que Dante usa para caracterizar o *Inferno*: no canto VIII, Dante descreve o inferno como “la folle strada”,<sup>316</sup> e é esse o termo usado por Merini para descrever o manicômio, como “inferno decadente e folle”. Essa construção do imaginário que caracteriza o manicômio o coloca como uma estrada, um caminho percorrido até a salvação, e é nesse sentido que o sujeito se forma, no percurso do manicômio, que é tanto o inferno quanto a terra santa. Nessa caracterização, Merini desloca a leitura para o canto VIII, círculo quinto, quando Dante e Virgílio estão chegando à cidade de Lúcifer. Ao se aproximar dela, Dante a descreve da seguinte maneira: “le mura mi parean che ferro fosse”.<sup>317</sup> O campo semântico de ferro e os muros aparecem em descrições do manicômio, como já vimos. A barreira, a separação, a impenetrabilidade do manicômio são evocadas com as mesmas imagens da parte mais baixa do *Inferno* de Dante, criando um diálogo imagético, uma metáfora que se desdobra conforme a imagem é retomada, recriada, outra vez traduzida, uma memória, um trauma que não cessa. Se em “Il gobbo” o sujeito está isolado por margens atravessáveis, nessa segunda fase poética, entretanto, o sujeito aponta para barreiras intransponíveis, que passam a fazer parte de sua formação, “come luogo fatale

---

<sup>315</sup> ESPOSITO, 2016, p. 54.

<sup>316</sup> ALIGHIERI, 2017, p. 70. [o louco caminho]

<sup>317</sup> ALIGHIERI, 2017, p. 68-69. [e à muralha que duro ferro iguala]

della propria nascita e letizia”,<sup>318</sup> como sugere Manganelli, como algo que acompanha o sujeito na sua interioridade mesmo após o fim do encarceramento manicomial.

É também no terceiro verso que se dá a noção de tempo no inferno/manicômio, aludindo a esse incessante rememorar. A eternidade, de certo modo, suprime a noção de tempo, como se ele não mais existisse. O que é quase um paradoxo, visto o uso do passado na voz do poema, apontando para um tempo que não apenas existe, como passa, deixando evidentes marcas no sujeito, como Merini escreve no poema seguinte a “Laggiù”: “Cessato è finalmente questo inferno”, o inferno/manicômio cessa, porém não se afasta. A noção de infinito, então, se refere propriamente a esse constante retorno, à profundidade vertiginosa dessas memórias. Tanto por isso, por esse tema recorrente, que não se esgota, é que nos poemas de Merini há o mesmo argumento, o mesmo evento, até o mesmo poema, ser reelaborado, num gesto que produz um movimento quase esférico, porque inescapável, o que se dá pela repetição de termos ligados à loucura, mas também pela aliteração e pela repetição de termos no mesmo poema. Essa retomada constante faz com que o inferno se torne o purgatório, e o trauma do manicômio, a experiência purgatorial.<sup>319</sup>

Mas, antes que se dê essa transformação do inferno em purgatório e por fim em paraíso, em terra santa, Merini traz para o plano poético outra importante figura, levando a leitura para o canto XXVIII do *Inferno*. Se no poema “La Terra Santa”, Merini coloca a figura de Jesus no manicômio, gritando seu amor por Deus, em “Laggiù” ela retoma o gesto de Dante de colocar Maomé no inferno, trazendo-o para o seu manicômio poetizado. Do mesmo modo que com a figura de Jesus, a voz do poema se aproxima da figura de Maomé, trazendo cada vez mais para perto o eu dessas figuras emblemáticas, assim a construção da imagem de si vai ganhando novas nuances. Entretanto, à diferença de Jesus, que é diretamente evocado pelo termo “o Messias”, a figura de Maomé é evocada pela descrição visual que Dante faz do profeta no Inferno, os versos 4 a 12 de Merini retomam os versos 22 a 63 do Canto XXVIII de Dante – com isso, o próprio corpo do poema condensa os versos de Dante em si. É o corpo humilhado de Maomé a ser evocado e não o seu nome ou a sua fala no Inferno. Vale observar, ainda, que, nesse canto, os condenados são torturados com um mecanismo que os faz percorrer constantemente a vala em que estão, o que pode aludir a esse constante rememorar o manicômio. Essa repetição da memória, entretanto, se transforma numa atividade purgatorial e de retomada da subjetividade, quase uma salvação – movimento que também está presente

<sup>318</sup> MANGANELLI, 2016, p. 10. [como lugar fatal do próprio nascimento e deleite]

<sup>319</sup> Cf. CORTELLESA, 2016, p. 159-160.

no poema, como discutirei mais adiante. Nos versos 22 a 31 do Canto XXVIII, a figura de Maomé é descrita por Dante da seguinte maneira:

Già veggia, per mezzul perdere o lulla,  
com'io vidi un, cosí non si pertugia,  
rotto dal mento infin dove si trulla.

Tra le gambe pendevan le minugia;  
la corata pareva e 'l tristo sacco  
che merda fa di quel che si trangugia.

Mentre che tutto in lui veder m'attacco,  
guardommi e con le man s'aperse il petto,  
dicendo: 'Or vedi com'io mi dilacco!

Vedi come storpiato è Maömetto!<sup>320</sup>

O aspecto visual de Maomé é apresentado no poema de Merini, reforçando a sua corporalidade, nos versos de 4 a 12, encerrando a descrição com um elemento de rastro, de memória escatológica do corpo: o odor das fezes. O corpo humano é trazido quase não na sua inteireza, mas em partes isoladas, quase despersonalizado, já que “geralmente, uma parte do corpo, uma vez arrancada deste, é tratada como coisa”,<sup>321</sup> ou seja, há uma desumanização nessa separação. Aliado a isso tem-se o efeito coprológico do que resta do corpo, o odor e as fezes. Assim, ele é trazido não em sua beleza ou por seus elementos caros à tradição poética, mas em sua fisicalidade toda, mesmo naquilo que é descontínuo, que por ele é produzido e não é mais corpo, mas reminescente escatológico dele. Essa caracterização aponta para um corpo violentado e humilhado, o corpo humano reificado no manicômio.

A reificação apontada nos versos merinianos se dá também pela falta de agência do sujeito desse corpo. A voz do poema fala diretamente com um tu, colocado mais frequentemente em posição de objeto, de complemento da frase, do que de sujeito. Ainda nesses versos que evocam a imagem de Maomé, o tu só é sujeito do verbo “odoravi”, que é um verbo dos sentidos mas que faz alusão a algo impalpável, colocando o sujeito numa não-agência: o cheiro que exala é uma produção do corpo, mais especificamente das fezes produzidas por ele, daquilo que não é mais humano, afastando ainda mais a origem da ação do sujeito. Dos versos 7 a 12, o tu a quem a voz do poema se refere é colocado evidentemente em posição de objeto, de complemento das frases, pelo uso dos pronomes “ti” – “ti lambivano”,

<sup>320</sup> ALIGHIERI, 2017, p. 188: [Nem um tonel, se aduela rebenta, / fende-se como alguém que vi, rasgado / desde a garganta até lá onde se venta, // co' as entranhas à vista e, pendurado / entre as pernas, levando o ascoso saco / no qual fezes se torna o que é tragado. // Enquanto a olhá-lo eu, fixamente, estaco, / fitando-me, co' as mãos rasga-se o peito, / e diz: “Agora vê como me achaco; // vê como Maomé está desfeito (...)].

<sup>321</sup> ESPOSITO, 2016, p. 86.

“ti solcavano”. Os sujeitos dessas frases são as coisas personalizadas, em oposição à reificação da pessoa, “le ombre del trapasso” e “le fascette torride”. A coprologia é uma constatação das condições de vida mínimas no manicômio e, de fato, nas reflexões históricas de Paulo Amarante, é depois da Segunda Guerra que “a sociedade dirigiu seus olhares para os hospícios e descobriu que as condições de vida oferecidas aos pacientes psiquiátricos ali internados em nada se diferenciavam daquelas dos campos de concentração: o que se podia constatar era a absoluta ausência de dignidade humana”,<sup>322</sup> ao que se seguem as primeiras reformas psiquiátricas. Essa constatação da condição humana nos espaços de controle absoluto do corpo faz ver a situação indigna das pessoas nos hospitais psiquiátricos, como Merini declara logo no início de *L'altra verità*: “il manicomio era saturo di fortissimi odori. Molta gente orinava e defecava per terra. Dappertutto era il finemondo”.<sup>323</sup> O trabalho literário vai se configurando também como denúncia social, lembrança do horror escondido do manicômio.

O poema coloca o corpo como um elemento do indecível, ou como propõe Esposito, do irresolúvel em razão da linguagem jurídica e os problemas contemporâneos:

Não pertencente ao Estado nem à Igreja, mas tampouco, exclusivamente, à pessoa que o habita, o corpo deve sua própria intangibilidade ao fato de ser eminentemente comum. Não apenas no sentido óbvio de que todos possuem um corpo, mas também no mais intenso de que qualquer corpo humano é patrimônio da humanidade em seu conjunto. Ele não é, claro, coisa a ser explorada ou consumida, mas também não é, propriamente, pessoa jurídica. Como escreveu Simone Weil no ensaio [La persona e il sacro], o que é sagrado no corpo humano não é seu núcleo pessoal, mas, ao contrário, o impessoal: “o que é sagrado, bem longe de ser a pessoa, é o que, num ser humano, é impessoal”. Contra qualquer apologia da pessoa, que exatamente naqueles anos chegava ao seu auge, Weil reivindicava no homem o que está além, mas também aquém, dela. Weil se refere precisamente ao corpo, tomado a partir de sua absoluta inviolabilidade [...].<sup>324</sup>

Isto é, o corpo, nesse espaço indecível, acaba por se tornar ponto de reflexão para a vida e as tramas sociais, nas quais o sujeito está inserido. Essa reflexão compõe parte daquele percurso em que o sujeito deve descobrir sua relação com a moral, com aquilo que é comum, para fundar uma relação ética, isto é, consigo. Ao corpo reificado no manicômio, a dimensão incorpórea do sujeito, para a qual o poema de Merini se encaminha progressivamente, é o ponto onde algo se mantém sagrado, inapropriável, mesmo sob as condições de controle à qual o corpo está submetido. Quer dizer, ainda que completamente subjugado em sua

<sup>322</sup> AMARANTE, 2007, p. 40.

<sup>323</sup> MERINI, 2016, p. 15. [o manicômio estava saturado de fortíssimos odores. Muita gente urinava e defecava no chão. Por toda parte era o fim do mundo.]

<sup>324</sup> ESPOSITO, 2016, p. 90-91.

fisicalidade, o corpo aponta para um sujeito desencarnado, que encontra na fuga para a interioridade um espaço para si, um sopro de vida em meio à morte em vida. A escatologia no poema – que é tanto corporal quanto aponta para o fim de um mundo, de uma noção de mundo como se entendia antes da experiência manicomial – provoca um novo deslocamento nesse sentido.

No terceiro deslocamento na página, nos versos 13 a 15, assiste-se ao progressivo abandono do corpo subjugado no manicômio, da fisicalidade dessa experiência num gesto de se voltar para a interioridade, buscando um refúgio de vida, atravessando e quase saindo do Inferno – quase, pois a disposição do poema ainda evoca essa imagem, e o poema seguinte da coletânea, como já vimos, se inicia com o verso “Cessato è finalmente *questo* inferno”. Quer dizer, o inferno, na verdade, não cessa, e ainda se faz presente mesmo após o seu fim, na memória, na reelaboração da relação com essa experiência, bem como na constituição do sujeito, tornando-se quase uma contradição que tensiona a leitura dos poemas. O Inferno é transformado em Purgatório num “traslado fácil” (v. 14), onde já é possível “tocar o paraíso” (v. 15) – mas não entrar no Paraíso. Fácil, talvez, por ser quase uma necessidade. Como vimos, Merini vê aquilo que é incorpóreo como um espaço de contemplação, uma fuga da realidade física circundante, portanto, o incorpóreo nesse caso pode se configurar como uma fuga para o sujeito do poema, para os assujeitados no manicômio: no abandono do corpo, no não mais sentir a carne, voltando-se para a alma, é o modo pelo qual se pode, com “la mente affocata”, ver Deus entre “le traslucide idee”. Essa passagem se dá evocando outro elemento de Dante, presente em toda a *Comédia*, mas com funções diferentes, o fogo, que pode ser um elemento de tortura ou de purificação. Nos versos de Merini, essas funções se sobrepõem, retomando aquela salvação ambígua, que é também danação. O que ainda é reminescente do corpo em seu progressivo abandono no poema, nos versos 21 e 22, é a voz: o grito. Nesses versos, Merini retoma o desagenciamento do corpo, dessa vez a tal ponto que nem mesmo o que é produzido pelo corpo é personalizado, isto é, o também o grito é reificado e passa a ser objeto manipulado por coisas, os “sanguinari cuscini”, que são agentes da voz passiva desse verso. Essa intensificação da relação com o corpo subjugado no manicômio aponta para uma passagem definitiva para a interioridade da voz do poema, e mais um deslocamento sugere um aprofundamento na dimensão incorpórea.

O que resulta finalmente num agenciamento do sujeito do corpo – “laggiù tu vedevi Iddio” – para poder transumanar, retomando, assim, a viagem de Dante ao *Paraíso*. A transumanção do corpo em Merini coloca o delírio como um modo de relação com o divino: “laggiù tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia”. Deus aparece

para o sujeito do poema por causa da loucura, no delírio, que é proposto também pela constante repetição de “laggiù”. As ideias translúcidas retomam a metáfora meriniana da luz como elemento divino, portanto, o adjetivo caracteriza essas ideias como algo que deixa entrever a luz, que permite sua passagem, e, desse modo, o divino se faz ver. Também em Dante a luz é um elemento associado ao divino, tanto que no Inferno não há luz, pois Deus não está presente e não pode ser encontrado lá. Assim, o poema de Merini sugere um afastamento metafórico do manicômio para buscar na interiorização essa luz, essa relação com o divino e, também, com o si mesmo. Esse último deslocamento do “laggiù”, esse aprofundamento definitivo na dimensão incorpórea – na dimensão da “mente affocata” e das “traslucide idee” – faz o corpo *transumanar*: “Iddio ti compariva / e il tuo corpo andava in briciole”. O corpo se esmigalha, *transumana* como o de Dante no Canto I do *Paraíso*.<sup>325</sup> Como propõe Calandrone, “quando si è impotenti a reagire, ci si difende andandosene con la testa”,<sup>326</sup> quer dizer, a liberdade última é a de dentro do sujeito, o refúgio interior, abandonando o corpo subjugado, torturado, martirizado.

A imagem do *Inferno* é retomada também no poema “Sono nata il ventuno a primavera”, que coloca no campo poético algumas felizes coincidências entre a viagem de Dante ao Inferno e a vida da poeta, como no poema “Sono nata il ventuno a primavera”, da coletânea *Vuoto d’amore* (Einaudi, 1991):

Sono nata il ventuno a primavera  
 ma non sapevo che nascere folle,  
 aprire le zolle  
 potesse scatenar tempesta.  
 Così Proserpina lieve  
 vede piovere sulle erbe,  
 sui grossi frumenti gentili  
 e piange sempre la sera.  
 Forse è la sua preghiera.<sup>327</sup>

Nasci dia vinte e um na primavera  
 mas não sabia que nascer louca,  
 abrir os torrões  
 pudesse desencadear a tempestade.  
 Assim Proserpina leve  
 vê chover sobre a grama,  
 sobre os grandes grãos gentis  
 e à noite chora sempre.  
 Talvez seja a sua prece.

A viagem de Dante na *Comédia* se inicia no equinócio de primavera, que geralmente acontece no dia 21 de março no hemisfério norte, quando a posição das constelações supostamente era a mesma do momento da Criação. Assim, sua viagem está localizada no tempo e no espaço. Em “Sono nata il ventuno a primavera”,<sup>328</sup> Merini localiza o sujeito do seu

<sup>325</sup> Cf. ALIGHIERI, 2017, p. 15-16.

<sup>326</sup> CALANDRONE, 2021, p. 25. [quando se é impotente para reagir, defende-se indo embora com a cabeça]

<sup>327</sup> MERINI, 2018, p. 353.

<sup>328</sup> A metáfora da primavera é retomada como título de um trecho do programa *La pazza della porta accanto*, da RAI storia, que é título de uma obra de Merini. Esse programa foi publicado para celebrar tanto o dia mundial da poesia quanto a figura de Alda Merini. Esse trecho está disponível em: <https://www.teche.rai.it/2021/03/alda-merini-la-primavera-della-poesia/>. Acesso em 02 jul. 2023.

poema, cuja data de nascimento coincide com a da poeta – já que a primavera no hemisfério norte se inicia em março e, como se sabe, Merini nasceu dia 21 de março – de modo semelhante ao sujeito da viagem de Dante, mas a viagem do sujeito meriniano começa em seu nascimento e não a meio caminho da vida como em Dante. O deslocamento do início da viagem para o nascimento é dado no verso seguinte do poema de Merini, retomando o motif dantesco: “ma non sapevo che nascere folle, / aprire le zolle / potesse scatenar tempesta”. Esse não saber tensiona ainda um fato biográfico: os diagnósticos psiquiátricos datam da adolescência da poeta, mas, no poema, o sujeito nasce com essa condição, como algo inescapável. Há, então, mais de um nascimento: nascer com a primavera e nascer com a loucura; com isso, a estação do nascimento das flores coincide, por certa aproximação, com a loucura, que é ressignificada.

Nascer louca é abrir os torrões, fazer brotar, o que se configura tanto como oposição da morte em vida no manicômio, da tempestade desencadeada, quanto pode ser entendido como um movimento para baixo, que escava na terra para abrir os torrões onde a semente será plantada. É nesse movimento para baixo, “laggiù”, que recupera as figuras mitológicas de Eurídice e Perséfone, tão recorrentes na poética meriniana. Mas há, ainda, o nascimento do sujeito no poema, o sujeito do poema, na linguagem. Para criar a imagem desse sujeito, Merini traz diretamente a figura de Prosérpina, que no Canto IX do Inferno é trazida por Dante apenas em alusão: “la regina dell’eterno pianto”.<sup>329</sup> Esse verso é parafraseado por Merini, num trabalho de sinonímia, de tradução dentro da própria língua: “Così Proserpina lieve / vede piovere sulle erbe, / sui grossi frumenti gentili / e piange sempre la sera”. O “eterno pianto” se transforma em “piange sempre”, e a alusão ao Inferno é feita por Merini com a palavra “sera”, pois, como já comentado, no Inferno é sempre noite, não há luz, e Dante se localiza no Inferno pelos movimentos da lua. É um poema que retoma o trabalho de “Laggiù”, e traz a relação com o divino mesmo no inferno com o último verso: “Forse è la sua preghiera”. Essa oração, que funda uma relação de fé com o divino, mas também uma relação do sujeito com o si mesmo, um trabalho de sua interioridade.

Descer à ctonia, à terra dos mortos, deixar gaia, onde não espaço ou se ocupa um lugar social inadequado é fazer com que o corpo transumane. O transumanar, em “Laggiù”, se dá nos versos finais, sugerindo uma transformação: “Laggiù tu vedevi Iddio / non so, tra le traslucide idee / della tua grande follia. / Iddio ti compariva / e il tuo corpo andava in

---

<sup>329</sup> ALIGHIERI, 2017, p. 74. [soberana do perpétuo pranto]



bricciolas, / delle bricciolas bionde e odorose / che scendevano a devastare / sciame di rondini improvvise” (v. 27-30). Para De Gregorio,

lo smembramento del corpo, segnato dall’anadiplosi «[...] in bricciolas / delle bricciolas bionde e odorose» indica che il malato sta subendo una passione molto simile a quella del Cristo. Quel corpo così maltrattato si spargerà sulla terra «biondo», ossia chiaro e bello – secondo l’accezione classica – e «odoroso», in netto contrasto con il verso 12 («odoravi di feci»). Nemmeno a quel punto, però, il malato avrà pace, poiché le rondini ne strazieranno il corpo – o quanto tristemente ne rimane.<sup>330</sup>

Há, então, um movimento contrário no final do poema, isto é, que se opõe a construções feitas na primeira parte. Por um lado, a interpretação de De Gregorio do papel das andorinhas enquanto devastadoras do corpo desse eu do manicômio é justa, mas por outro, é possível considerar o papel desses passarinhos enquanto uma metáfora: a dilaceração do corpo coincide com o transumanar, e resulta em poesia. Se a anadiplose, para a pesquisadora italiana, desmembra o corpo, me parece, entretanto, que o encadeamento entre os versos sugira uma continuidade, um movimento, o que corrobora para o que De Gregorio comenta, da oposição que é apresentada nesses versos finais. O martírio que faz com que o sujeito se leve a algo além e provoca essa transformação o coloca na dimensão da luz, ou seja, da vida.

É a relação com o corpo que marca essa vitalidade, as migalhas que devastam o enxame de andorinhas configuram um corpo desmantelado, uma metafórica explosão de destroços vivos e apontam para o surgimento de uma pluralidade vital que culmina na poesia. É a dolorosa experiência do manicômio que se transforma em uma experiência religiosa a levar o sujeito a fundar uma relação consigo na poesia, que reveja a experiência lancinante do corpo como uma pulsão de vida na dimensão incorpórea, trazida para o corpo do poema, no poema. É a relação com o fora que permite que algo dentro se transforme, é a experiência do corpo a provocar uma necessidade de vitalidade no interior do sujeito e a encontrar um espaço para essa pulsão de vida, na poesia. As andorinhas, figura cara à tradição literária italiana, particularmente à poesia lírica,<sup>331</sup> criam no final do poema uma imagem de movimento semelhante ao que é construído ao longo do poema, quer dizer, de uma noção de ascensão conforme vai-se mais abaixo no inferno-manicômio. O enxame de pássaros devastado aponta para esse movimento de alçar voo expandindo a ocupação do espaço, sugerindo uma revoada

<sup>330</sup> DE GREGORIO, 2019, p. 102. [O desmembramento do corpo, marcado pela anadiplose “[...] em migalhas / umas migalhas louras e cheirosas”, indica que o doente está sofrendo uma paixão muito similar à de Cristo. O corpo tão maltratado se esparramará pela terra “louro”, ou seja, claro e belo – segundo a aceção clássica – e “cheiroso”, em claro contraste com o verso 12 (“cheiravas a fezes”). Nem mesmo nesse ponto, entretanto, o doente terá paz, visto que as andorinhas lhe dilacerarão o corpo – ou o que, tristemente, dele resta.]

<sup>331</sup> Cf. PIERSANTI, 2011.

que sobe e desce. Relembra a décima elegia de Rilke – leitura de formação da poeta, como aponta Borsani<sup>332</sup> –, em *Elegias de Duíno* (1912), particularmente os versos finais, que na edição italiana da Einaudi, com tradução de Enrico e Igea De Portu, retoma, de certo modo, aquele corpo que cai dantesco: “E noi che pensiamo la felicità / come un’ascesa, ne avremmo l’emozione / quasi sconcertante / di quando cosa ch’è felice, cade”. Esse movimento de descida e ascensão, de ir ao Inferno – ou ao Hades, para retomar as figuras de Eurídice e Perséfone – como modo de encontrar um caminho purgatorial de redenção, uma primavera ao contrário, em que a morte e o metafórico entrar na terra se estabelecem enquanto modo de reencontrar a vida, determina uma relação com os oxímoros, caros à poética meriniana, na construção de sentido. Quer dizer, é pela tensão dos opostos que é possível transbordar, ir além das margens, borrar as barreiras e ultrapassá-las, para construir um eu, a partir da experiência do corpo pela sua fisicalidade alcançar o reino das percepções. É no corpo desencarnado do sujeito meriniano que a poeta alcança uma via para a poesia, um processo de conhecimento e reconhecimento do eu para consigo que culmina numa transformação que se dá, no caso em específico de “Laggiù”, pelo transumanar dantesco enquanto um gesto de liberação do eu, espaço de liberdade possível na escrita.

O corpo subjugado no manicômio é um elemento que transforma a poeta em mártir, a sua dor leva a um estado quase de santificação, como sugere Pazzaglia:

il corpo trasformato dall’esperienza del dolore anela a dare voce all’inesprimibile. In queste poesie della Merini il corpo, come accade in maniera sia pure diversa nella mistica femminile, diventa la voce della trascendenza, una voce, un linguaggio che elide ed annulla la soggettività diventando però testimonianza poetica. Il corpo della vittima della tortura, come quello del martire, è un corpo che assume un carattere ‘santo’, per certi aspetti divino e che è capace di diventare, proprio nella sua corporeità, nelle stigmate del martirio nate dall’esperienza del dolore, messaggio della trascendenza.<sup>333</sup>

Ou seja, a experiência do corpo trazida também no corpo do poema não tem a mesma relação com a forma rígida e fixa dos primeiros versos juvenis de Merini, porque o martírio e a mutilação do corpo levam a um estado místico em que a tortura pode ser transformada, numa operação poética, em caminho para a salvação. A hagiografia meriniana, que é às avessas,

<sup>332</sup> BORSANI, 2018, p. XIX.

<sup>333</sup> PAZZAGLIA, 2011, p. 4. [O corpo transformado pela experiência da dor anseia por dar voz ao inexprimível. Nesses poemas de Merini, o corpo, como acontece em modo talvez diverso na mística feminina, se torna a voz da transcendência, uma voz, uma linguagem que elide e anula a subjetividade tornando-se, entretanto, testemunho poético. O corpo da vítima da tortura, como também o do mártir, é um corpo que assume um caráter ‘santo’, em certos aspectos divino, e que é capaz de se tornar, precisamente na sua corporeidade, nos estigmas do martírio nascidos das experiências da dor, mensagem da transcendência.]

profanante, nesse sentido, encontra a sua *via crucis* no espaço manicomial, no corpo infligido que permite o espírito de alcançar novos estados da transcendência em que as figuras divinas e mitológicas estejam na mesma dimensão da poeta.

Figura 14 – Medusa Merini



Fonte: GABATTI, Gianfranco (2015).

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desses capítulos, busquei um percurso principalmente pela poesia de Alda Merini que desse conta de uma tríade de elementos recorrentes da sua escrita: a vida entendida como biografia, a loucura na tensão entre o folclore e a psiquiatria, e a experiência do corpo, com a percepção social que ele implica do papel da mulher numa sociedade patriarcal, a dualidade desse elemento entre o físico e o metafísico, e a experiência de subjugo no manicômio. Tudo isso serve para pensar uma operação de hagiografia, em que o corpo do eu dos poemas faz com que a imagem da poeta se aproxime das figuras míticas e religiosas que ela traz para o seu imaginário, num gesto de autocriação poética e de agenciamento da própria história por meio da escrita. Isso se dá a partir de um abaixamento de tom, de trazer para “baixo”, para o plano terreno e cotidiano da poeta – um gesto político e subversivo. Essa tensão entre alto e baixo é explicitada pelo papel da poesia e pelo modo como Merini trabalha os seus poemas, já que ela afirma que na poesia “*mi riverso, minima ed immensa*”. Esses e outros oxímoros, presentes em toda a sua escrita, mostram como Merini trabalha a partir dessa tensão buscando fundar um espaço novo, em que algo possa surgir. Com os poemas analisados, mostrei como esse é o gesto central da sua poética: tensionar elementos, criando um caráter bifronte na sua poesia, em que os extremos coexistem, a santa e a prostituta, a sanguinária, a hipócrita e a mártir do manicômio, que dele se apropria.

Fundamentais para essa sua hagiografia são as características que vão em direção a um misticismo feminino, em que a palavra tende ao mistério e ao silêncio, o que implica numa nova relação com a forma do poema, que se quebra para mostrar a mutilação do corpo e a complicação psíquica trabalhada nos versos. A tensão frequente entre físico e metafísico, entre carne e espírito, palavra e silêncio, nas reflexões de uma mulher que, acima de tudo, não se deixa domesticar, que busca sempre ter controle de si e da sua história e imagem, sugere um desejo de constante movimento na poética, com uma poesia que volta sempre ao ponto de nascimento, de origem. Ponto que é, em suma, místico e mítico.

Apesar de a poesia ser esse espaço em que se pode trabalhar a língua para buscar alcançar essa dimensão metafísica, algumas tensões da forma impossibilitam essa operação. É nessas barreiras que a poética meriniana se configura como uma expressão da angústia do corpo e do espírito. O manicômio, nesse sentido, ao mesmo tempo em que oferece ações violentas e aniquilantes da subjetividade particular de indivíduo, pode ser lido também enquanto terra santa, inferno e experiência purgatorial. A leitura que Merini faz de si é múltipla, e assim também lê o manicômio. Ele é uma barreira que reforça o que o corpo já é

para o espírito, uma prisão, mas reforça outras dimensões, como a jurídica, que confere à fisicalidade uma nova percepção. Se a loucura e o delírio conferem à poética meriniana uma tentativa de transcendência, de contato com o divino, a perspectiva psiquiátrica se estabelece como barreira da realidade para isso. A operação poética da segunda Merini, então, vai buscar restaurar uma loucura transcendente, divinante. Esse também um ato político, que vai na direção de uma discussão antimanicomial, que entende a liberdade do indivíduo como um bem precioso, que lhe permite agenciamento sobre a própria vida. Acima de tudo se esse indivíduo é uma mulher – ou um sujeito feminizado.

No arcabouço imagético da poeta, ainda não foi feito um estudo que verse exclusivamente sobre as figuras que habitam as preferências de Merini, sejam elas da mitologia, do cristianismo ou da vida da poeta. Do mesmo modo, ainda não se estudou a fundo um terceiro momento da sua poética, que tantas vezes é julgado como menos importante para os estudos acadêmicos, mas que, me parece, apenas revelam esse constante despreparo da crítica, especialmente aquela feita por homens, frente o trabalho complexo de Merini. Esta pesquisa, que igualmente não se debruça para as décadas de hiperprodução da poeta dos Naviglio, não quer reforçar um corpus como sendo mais relevante do que outro, mas fundar um ponto de partida nos estudos brasileiros sobre Merini e ajudar a configurar uma fortuna crítica mais ampla, que coloque mais elementos da poética meriniana em diálogo com teorias relevantes para o mundo em que vivemos hoje, enxergando uma Merini que busca um agenciamento para a sua voz enquanto mulher, mas que também não se submete à condição de mulher que lhe é imposta, e se lança em direção a continuar borrando fronteiras e barreiras, se configurando como algo de ciborgue, de andrógino, de difícil categorização. Uma poeta sempre em movimento.

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?*. In: **Outra travessia**, 2005, n. 5, p. 9-16. Trad. Nilcéia Valdati. Disponível em <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>.
- AGAMBEN, Giorgio. **Homo sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história. Destruição da experiência e origem da história**. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. **O fogo e o relato: ensaio sobre criação, escrita, arte e livros**. Trad. Patricia Peterle e Andrea Santurbano. São Paulo: Boitempo, 2018.
- AGAMBEN, Giorgio. **La follia di Hölderlin. Cronaca di una vita abitante (1806-1843)**. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2021.
- ALDA MERINI. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Alda\\_Merini.jpg](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Alda_Merini.jpg). Acesso em 26 jun. 2023
- ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Italo Eugenio Mauro. 4ª edição, São Paulo: Editora 34, 2017.
- ALVES, Cláudia Tavares. *Por que tempos difíceis fazem bons poetas? A poesia de Pasolini no Novecento italiano*. In: CARMINATI, Helena Bressa, GHISI, Agnes, PETERLE, Patricia (Orgs.) **No reverso do verso**. 1ª edição, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2022, p. 35-51.
- AMARANTE, Paulo. **Saúde mental e atenção psicossocial**. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2007.
- AMMIRATI, Maria Pia. *I corti di videosapere*. In: **Alda Merini – Un'esistenza in poesia**. Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2019/11/alda-merini-lesistenza-in-poesia/>. Acesso 15 mar. 2021.
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea**. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ASSINI, Fabiana V. *Da coleção "I gettoni" para o mercado brasileiro: a tradução de escritores gettonianos*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 12, dez. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/218950>.
- ASSINI, Fabiana V. *Edoardo Sanguineti e a poesia de neovanguarda*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 2, fev. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209953>.
- ASSINI, Fabiana V. **Corpo e poesia em Giorgio Caproni**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/211455>.

BADINTER, Elisabeth (Org.). **Palavras de homens**, trad. Maria Helena Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

BAGATTI, Gianfranco. *Medusa Merini*. Disponível em: [https://www.aldamerini.it/?page\\_id=10573](https://www.aldamerini.it/?page_id=10573). Acesso em 29 jun. 2023.

BAIONI, Paola. *Il detto e il non detto, ovvero il Verbum e il silenzio nel Cantico dei Vangeli di Alda Merini*. In: **Rivista internazionale di onomastica letteraria**, v. X, p. 183-188. Disponível em: <https://www.innt.it/innt/article/download/290/274/283>. Acesso em 12 jun. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do mal**. Trad. Mário Laranjeira. 2ª edição, São Paulo: Martin Claret, 2018.

BASAGLIA, Franco. **Che cos'è la psichiatria?**. 3ª edição, Milão: Baldini&Castoldi, 1997.

BASAGLIA, Franco. **L'istituzione negata**. Organizado por Franco Basaglia. Milão: Baldini&Castoldi, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas, volume 1**. Trad. Sergio Paulo Rouanet. 2ª Edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. *Che cos'è l'aura?*. In: **Charles Baudelaire. Un poeta lirico nell'età del capitalismo avanzato**. Trad. Giorgio Agamben. Vicenza: Neri Pozza, 2012. Disponível em: <https://www.quodlibet.it/letture/benjamin-che-cos-u2019-u2019aura>.

BIAGINI, Elisa. **L'opera poetica di Alda Merini tra il 1953 e il 1984**. Dissertação de mestrado – Universidade do Estado de Nova Jersey, New Brunswick, 2000.

BIAGINI, Elisa. *Nella prigionia della carne: appunti sul corpo nella poesia di Alda Merini*. In: **Forum Italicum: Journal of Italian Studies**, 2001, v. 35, n. 2, p. 442–456.

BIANCONI, Leonardo R. **Bandidos e heróis: os partigiani da Resistenza de Beppe Fenoglio**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2013. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/107312>. Acesso em 14 jun. 2023

BÍBLIA. Italiano. Bibbia CEI 2008. Nuovo testamento. Disponível em: <https://www.bibbiaedu.it/CEI2008/nt/Mt/16/?sel=16,18>. Acesso em 17 jun. 2023.

BÍBLIA. Português do Brasil. Nova versão internacional. Novo testamento. Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br/nvi>. Acesso em 01 jul. 2023.

BORSANI, Ambrogio. *Il buio illuminato di Alda Merini*. In: MERINI, Alda. **Il suono dell'ombra**. Organização e introdução de Ambrogio Borsani. 2ª Edição, Milão: Mondadori Libri S.p.A., 2018.



BRANDOLT, Marlene R. *Maternidade nas escritas de Elena Ferrante e Donatella di Pietrantonio*. In: **Literatura italiana traduzida**, v. 2, n. 1, jan. 2021. Disponível em: <https://literatura-italiana.blogspot.com/2021/01/maternidade-nas-escritas-de-elena.html>

BREVINI, Franco. *Pasolini prima delle "Poesie a Casarsa"*. In: **Belfagor**, vol. 36, n. 1, 31 de janeiro de 1981, p. 23-46. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/26144692>.

BRIGANTI, Annarita. **Alda Merini. L'eroina del caos**. Milão: Cairo, 2019.

BUTLER, Judith. **Excitable speech: a politics of the performative**. Nova Iorque: Routledge, 1997.

BUTLER, Judith. *Pode-se levar uma vida boa em uma vida ruim?*. In: **Cadernos de ética e filosofia política**, v. 2, n. 33, p. 213-229, 2018, São Paulo. Trad. Alécia Cruzes Bretas. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.1517-0128.v2i33p213-229>. Acesso em 23 jun. 2023.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Tradução Rogério Bettoni. 1ª Edição, 5ª Reimpressão, Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2021.

CALABRESI, Mario (Org.). **"Ma noi ricostruiremo". La Milano bombardata del 1943 nell'Archivio Publifoto Intesa Sanpaolo**. Disponível em: <https://asisp.intesasanpaolo.com/publifoto/detail/IT-PF-FT001-004510/veduta-dall-alto-piazza-sant-eustorgio-milano-carro-trainato-cavalli-viene-caricato-masserizie-recuperate-dopo-i-bombardamenti>. Acesso em 23 jun. 2023.

CALANDRONE, Maria Grazia. **Una creatura fatta per la gioia. Biografia poetica di Alda Merini con 12 scatti inediti di Enzo Eric Toccaceli**. Milão: Solferino, 2021.

CALANDRONE, Maria Grazia. Maria Grazia Calandrone dall'abbandono all'adozione. Youtube, 17 fev. 2021. Entrevista concedida a Rai Uno. Disponível em: <https://youtu.be/etpuS5qSGh0>. Acesso em 23 jun. 2023.

CALANDRONE, Maria Grazia. **Maria Grazia Calandrone per Alda Merini (Rai Storia)**. Youtube, 15 fev. 2022. Entrevista concedida a Rai Storia. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=R\\_GO7ah6mQE](https://www.youtube.com/watch?v=R_GO7ah6mQE). Acesso em 23 jun. 2023.

CALISTA, Valentina. *ALDA MERINI. L'esperienza e la poetica. Non potete rinchiudere i poeti*. In: **Stilos**, n. 5, mar. 2007. Disponível em: <https://valentinacalista.altervista.org/alda-merini-lesperienza-e-la-poetica-non-potete-rinchiudere-i-poeti/>. Acesso em 16 jun. 2023.

CALISTA, Valentina. *Alda Merini. Quell'incessante bisogno di Dio*. In: **Otto/Novecento: Rivista quadrimestrale di critica e storia letteraria**, Milão, v. 1, n. 1, p. 83 - 101, Jan/Abr 2010.

CARMELO, Marco. *A obra em versos de Elsa Morante*. In: CARMINATI, Helena, GHISI, Agnes, PETERLE, Patricia (Orgs.) **No reverso do verso**. 1ª edição, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2022.

CARMINATI, Helena, GHISI, Agnes. *Entre prosa e poesia: o experimentalismo de Elio Pagliarani*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 2, fev. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209952>. Acesso em 23 jun. 2023.

CARMINATI, Helena, GHISI, Agnes, SANTI, Elena, SERAFIM, Lucas de Sousa. *Entre neovanguarda, tradição e experimentalismo: os anos do grupo 63*. In: BUTTURI JUNIOR, Atilio, FRITZEN, Celdon, MORITZ, Maria Ester, GUIMARÃES, Noêmia Sousa, PEDRALLI, Rosângela (Orgs.). **Estudos interdisciplinares de língua, literatura e tradução**. 1ª Edição, Curitiba: CRV, 2017, p. 81-98. Disponível em: <https://www.academia.edu/download/55129876/Estudos-Indisciplinares-de-Lingua-Literatura-e-Traducao-2017-1.pdf#page=82>. Acesso em 03 abr. 2023.

CARMINATI, Helena, GHISI, Agnes, PETERLE, Patricia (Orgs.) **No reverso do verso**. 1ª edição, Florianópolis: Rafael Copetti Editor, 2022. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/235359>. Acesso em 14 jun. 2023.

CATTONI, Silvia. *Voci femminili della "Scuola di Milano": la interiorità nella poesia di Antonia Pozzi e Daria Menicanti*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 2, n. 2, fev. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220224>. Acesso em 16 jun. 2023.

CENNI, Alessandre. *Poesia in forma di rosa: Pasolini e lo sciamanesimo orfico*. In: **Sinestesieonline**, A. 5, n. 18, dezembro de 2016. Disponível em: <http://elea.unisa.it/handle/10556/3745>.

CIANCIO, Luce. *Vozes femininas da poesia italiana*. Trad. Braulio Nascimento. O Poti, Natal, edição 137, 18 jan. 1955. Disponível em: [https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151\\_01&Pesq=%22alda%20merini%22&pagfis=1208](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=031151_01&Pesq=%22alda%20merini%22&pagfis=1208). Acesso em 09 mai. de 2023

CIXOUS, Hélène. *The laugh of the Medusa*. In: **Signs**, vol. 1, n. 4., verão, 1976, pp. 875-893. Trad. Keith Cohen e Paula Cohen. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3173239>. Acesso em 18 set. de 2023.

CIXOUS, Hélène. **O riso da Medusa**. Trad. Natália Guerellus e Raísa França Bastos. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2022.

CORTELLESSA, 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. p. 158-163.

CORTI, Maria. *Introduzione*. In: MERINI, Alda. **Fiore di poesia 1951-1997**. Organização de Maria Corti. Turim: Einaudi, 1998.

COLOMBO, Mauro. *I bombardamenti aerei su Milano durante la II guerra mondiale*. In: **Storia di Milano**, 6 de maio, 2003. Disponível em: <https://www.storiadimilano.it/Repertori/bombardamenti.htm>.

CUNHA, Fernando W. **A poesia de Sebastião da Gama**. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, edição 25, 29 out. 1961. Disponível em:

[https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568\\_15&Pesq=%22alda%20merini%22&pagfis=12558](https://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=364568_15&Pesq=%22alda%20merini%22&pagfis=12558). Acesso em 09 mai. 2023

DAGRADA, Claudia Noemi. *Cimitero Monumentale di Milano: cosa vedere nel museo a cielo aperto*. In: **Pronte che si viaggia**. Disponível em: <https://www.prontechesiviaggia.com/2021/02/01/cimitero-monumentale-di-milano-cosa-vedere>. Acesso em 05 jun. 2023.

DE GREGORIO, Cristiana. «Nulla più soffocherà la mia rima». **Lingua, stile e metro de «La Terra Santa» di Alda Merini**. Tesi di Laurea Magistrale – Università degli Studi di Padova, Pádua, 2019. Disponível em: <http://tesi.cab.unipd.it/63555/>.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. 2ª edição, São Paulo: Editora 34, 2011.

DE SOUSA, Eneida Maria. *Autoficção e sobrevivência*. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia (Org.). **O eu se escreve, o outro me escreve**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015, p. 15-22.

DORLIN, Elsa. **Sexo, gênero e sexualidades – Introdução à teoria feminista**. Trad. Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: crocodilo; Ubu Editora, 2021.

ESPOSITO, Roberto. **As pessoas e as coisas**. Tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2016.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. *Tecnologias de si, 1982*. In: **Verve**, n. 6, 2004, p. 321-360, São Paulo. Trad. Andre Degenszajn. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/view/5017/3559>.

FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. In: **Ética, sexualidade, política**. Org. Manoel Barros da Motta, trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 144-162.

FREUD, Sigmund. *A aquisição do fogo*. In: **Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud Volume XXII: Novas conferências introdutórias sobre psicanálise e outros trabalhos (1932-1936)**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2018.

GATTI JUNIOR, Marco Antonio. *Patriarcado, patologização e relações de poder: Uma análise do controle de corpos de mulheres e homossexuais*. In: **Anais da VI Semana de Antropologia e Arqueologia da UFMG**, 2019, p. 54-59. Disponível em: <https://bit.ly/3j8uhvT>.

GEANFRANCESCO, Ana, et al. 22 poetas, 24 poemas: poesia em tradução. In: **Mallarmagens – Revista de poesia e arte contemporânea**, [online], 11 de setembro de 2021. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2021/09/22-poetas-24-poemas-poesia-em-traducao.html>

GHIRLANDA, Elvira. «*Alla disperata ricerca di un vertice (di un verso)*»: *l'orfismo come oltraggio e difesa nelle poesie giovanili di Alda Merini*. In: **Peloro: Rivista del dottorato in scienze storiche, archeologiche e filologiche**, Messina, v. V, n. 1, p. 123-138, Jun 2020. Disponível em: <https://cab.unime.it/journals/index.php/peloro/article/view/2526>.

GHISI, Agnes. *Costurando a poesia de Alda Merini*. In: GUERINI, Andreia, MANZATO, Elena; MATOS, Naylane Araújo. (Org.). **Escritura de mulheres: literatura e tradução**. 1ª ed., Florianópolis: [recurso eletrônico] LLE/CCE/UFSC, 2019.

GHISI, Agnes. *La Terra Santa de Alda Merini: do silêncio às palavras*. Trabalho de conclusão de curso – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/202878>.

GHISI, Agnes. *A poesia: leitura de um poema de Alda Merini*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 3, março, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209917>.

GHISI, Agnes. *Ecos do manicômio num poema de Alda Merini*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 4, abril, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209884>.

GHISI, Agnes. *Ler os relatos de Alda Merini em tempos de isolamento*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 10, outubro, 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/213290>.

GHISI, Agnes. *Leituras italianas 6 - Natale 1988; Natale 1989; Natale ai Navigli, de Alda Merini* [vídeo]. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219754> (Acesso em 13 de fevereiro de 2023)

GISO, Caterina. *Alda Merini nelle edizioni Pulcinoelefante*. Tesi di laurea – Università cattolica del sacro cuore, Milão, 2011. Disponível em: [https://issuu.com/ca\\_rina/docs/alda\\_merini\\_nelle\\_edizioni\\_pulcinoe](https://issuu.com/ca_rina/docs/alda_merini_nelle_edizioni_pulcinoe).

GRITTINI, Giuliano. **Alda Merini. Colpe d'immagini**. Vita di un poeta nelle fotografie di Giuliano Grittini. Edizione illustrata. Milão: Rizzoli, 2007.

GRITTINI, Giuliano. *Un grande saluto a Valentina Cortese / con Alda Merini protagoniste del Magnificat*. 10 jul. 2019. Facebook: giuliano.grittini. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10220358973832774&set=pb.1482781068.-2207520000.&type=3>. Acesso em 26 jun. 2023.

GRITTINI, Giuliano. Sem título. 13 nov. 2019. Facebook: giuliano.grittini. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=10221506886329869&set=pb.1482781068.-2207520000>. Acesso em 26 jun. 2023.

GRITTINI, Giuliano. *Alda Merini con spilla originale doc. firmata A. M.*. 14 jun. 2020. Facebook: giuliano.grittini. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10223907728189415&set=pb.1482781068.-2207520000.&type=3>. Acesso em 26 jun. 2023

GRITTINI, Giuliano. Imagem de Alda Merini ao telefone no seu quarto. 14 fev. 2020. Facebook: giuliano.grittini. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10222448224022723&set=pb.1482781068.-2207520000.&type=3>. Acesso em 22 jun. 2023

GRITTINI, Giuliano. Imagem de Alda Merini observando a sua foto nua. 14 fev. 2020. Facebook: giuliano.grittini. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10222448224182727&set=pb.1482781068.-2207520000.&type=3>. Acesso em 22 jun. 2023.

GUBERT, Carla. *La bellissima eresia. Materialità e spiritualità nelle poesie di Alda Merini (1947-1961)*. In: **Gradiva**: Rivista internazionale di letteratura italiana, 1999, v. 7, n. 1, p. 16-35.

HANISCH, Carol. **The personal is political**. Disponível em: <http://www.carolhanisch.org/CHwritings/PersonalIsPol.pdf>.

HEIDEGGER, Martin. *A essência da linguagem*. In: HEIDEGGER, M. **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá Cavalcante Schuback. RJ: Vozes; SP: Editora Universitária São Francisco, 2003, p. 121-171.

HARAWAY, Donna. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. In: **cadernos pagu**, n. 5, 1995. Disponível em: [http://clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065\\_926\\_hARAWAY.pdf](http://clam.org.br/bibliotecadigital/uploads/publicacoes/1065_926_hARAWAY.pdf). Acesso em 03 abr. 2023.

HARAWAY, Donna. *Manifesto ciborgue: Ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX*. In: HARAWAY, Donna J., KUNZRU, Hari. **Antropologia do ciborgue: as vertigens do pós-humano**. Trad. Tomaz Tadeu. 2ª edição, Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

IANELLI, Mariana, SBARDELOTTO, Moisés. *Poesia e mística: o silêncio como origem e destino. Entrevista especial com Mariana Ianelli*. In: **Revista IHU On-line**, 22 de dezembro de 2011. Disponível em: <https://www.ihu.unisinos.br/159-noticias/entrevistas/505235-poesia-e-mistica-o-silencio-como-origem-e-destino-entrevista-especial-com-mariana-ianelli>. Acesso em 03 abr. 2023.

INFINITO. Manuscrito de Giacomo Leopardi. In: WIKIPÉDIA: a enciclopédia livre. Disponível em: <https://it.wikipedia.org/wiki/File:Infinito.jpg> . Acesso em 30 jun. 2023

INFURNA, Marco. *Pasolini e la provenza*. In: **Studi novecenteschi**, vol. 12, n. 29, junho de 1985, p.121-130. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/43449592>.

Il Ponte Alda Merini sul Naviglio Grande di Milano: da oggi è intitolato alla poetessa scomparsa dieci anni fa. La Repubblica, Milão, 06 de novembro de 2019. Disponível em: [https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/11/06/foto/alda\\_merini\\_ponte\\_naviglio\\_grande\\_milano-240386149/1/](https://milano.repubblica.it/cronaca/2019/11/06/foto/alda_merini_ponte_naviglio_grande_milano-240386149/1/). Acesso em 08 jun. 2023.

KANTORSKI, Luciane Prado, CARDANO, Mario, ANTONACCI, Milena Hoffmann, GUEDES, Ariane da Cruz. *Política de saúde mental brasileira: uma análise a partir do*

*pensamento de Franco Basaglia*. In: **JONAH: Journal of nursing and health**, vol. 11, n. 2, DOI: <https://doi.org/10.15210/jonah.v11i2.20766>.

LE BRETON, David. **Desaparecer de si**: uma tentação contemporânea. Trad. Francisco Morás. 2ª Edição, Petrópolis: Vozes, 2018.

LEOPARDI, Giacomo. **Tutte le poesie e tutte le prose**. Organização de Lucio Felici e Emanuele Trevi. Milão: I Mammuto, 1997.

LEOPARDI, Giacomo. **Operette morali**. Organização de Laura Melosi. 1ª edição digital, Milão: BUR Rizzoli, 2008.

LOMBARDI, Andrea. *Manganelli, o dell'ironia: a proposito di Hilarotragoedia*. In: **Revista de Italianística**, v. 2, n. 2 Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v2i2p71-85>. Acesso em 23 jun. 2023.

LORDE, Audre. **Sou sua irmã: escritos reunidos**. Organização e apresentação de Djamila Ribeiro, tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MANGANELLI, Giorgio. *Prefazione*. In: MERINI, Alda. **L'altra verità**. Diário di una diversa. 5ª Edição, Milão: BUR Rizzoli, 2016.

MARCHIORO, Camila. *4 poemas de Alda Merini*. In: **Pontes outras – coletivo de tradução feminista**, 2020. Disponível em: <https://pontesoutras.wordpress.com/2020/08/19/4-poemas-de-alda-merini-traduzidos-por-camila-marchioro/>. Acesso em 23 jun. 2023.

MATTICCHIO, Giorgio (Org.). **I 1189 Pulcini di Alda Merini**. Catalogo generale delle opere di Alda Merini pubblicate dalla casa editrice Pulcinoelefante. Milão: Luni Editrice, 2020.

MELLO, Suélen N.. Leituras Italianas 15 - Canto alla Luna de Alda Merini [vídeo]. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/219764>. Acesso em 23 jun. 2023.

MERINI, Alda. Alda Merini: Autoritratto. **Le ore della notte**, 1990. Entrevista concedida à Rai 2. Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-autoritratto-1990/>. Acesso em 23 jun. 2023.

MERINI, Alda. Alda Merini: misticismi. **Una cosa chiamata poesia**, 1995. Entrevista concedida à Rai 3. Disponível em: <https://www.teche.rai.it/2016/03/alda-merini-misticismi-1995/>. Acesso em 30 jun. 2023.

MERINI, Alda. **La poesia luogo del nulla**. Poesie e parole con Chicca Gagliardo e Guido Spaini. 1ª edição, Lecce: Manni, 1999.

MERINI, Alda. **Terra d'amore**. Poesie, racconti, aforismi. Organização de Giuseppe D'Ambrosio Angelillo. [s. l.]: Piccola casa editrice Acquaviva, 2003. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=-irSuqHbb4C>. Acesso em 23 jun. 2023.

MERINI, Alda. **Aforismi e magie**. Com ilustrações de Alberto Casiraghi. 7ª Edição, Milão: BUR Rizzoli, 2009.

MERINI, Alda. **L'altra verità. Diario di una diversa**. Prefácio de Giorgio Manganelli. 5ª Edição, Milão: BUR Rizzoli, 2016.

MERINI, Alda. **Il suono dell'ombra**. Organização e introdução de Ambrogio Borsani. 2ª Edição, Milão: Mondadori Libri S.p.A., 2018.

MERINI, Alda. **Confusione di stelle**. Organização e introdução de Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo. 1ª edição, Turim: Einaudi, 2019.

MESCHONNIC, Henri. *Manifesto em defesa do ritmo*. In: **Chão da Feira**. Caderno de leituras, n. 40, 2015. Trad. Cícero Oliveira. Disponível em: <https://chaodafeira.com/catalogo/caderno-n-41-manifesto-em-defesa-do-ritmo/>. Acesso em 23 jun. 2023.

NANCY, Jean-Luc. **Demanda: literatura e filosofia**. Textos escolhidos e editados por Ginette Michaud; Tradução de João Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho, Dirlenvalder do Nascimento Loyola. Florianópolis: EdUFSC; Chapecó: Argos, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. In: **Outratravessia**, n. 15, Ilha de Santa Catarina, 1º semestre, 2013. Trad. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2013n15p159>.

NASCIMENTO, Gabriel. **Racismo linguístico: os subterrâneos da linguagem e do racismo**. Belo Horizonte: Editora Letramento, 2019. Disponível em: <https://archive.org/details/racismo-linguistico-os-subterraneos-da-linguagem-e-do-racismo-gabriel-nascimento/Racismo-lingu%C3%ADstico-os-subterr%C3%A2neos-da-linguagem-e-do-racismo-Gabriel-Nascimento/mode/2up>. Acesso em 14 de março de 2023.

NECLIT – Estudos contemporâneos Literatura Italiana. **Maria Grazia Calandrone 1- Relato sobre isolamento social: Coronavírus | Krisis -Tempos de Covid-19**. Youtube, 16 mai. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-l33nDmkQs>. Acesso em 14 mar. 2023.

NECLIT – Estudos contemporâneos Literatura Italiana. **Maria Grazia Calandrone 6 – “Zona Rossa”/“Zona Vermelha” | Krisis -Tempos de Covid-19**. Youtube, 20 mai. 2020. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=jUnYCLUqB\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=jUnYCLUqB_8). Acesso em 14 mar. 2023.

NECLIT – Estudos contemporâneos Literatura Italiana. **Maria Grazia Calandrone 21- “Verde con cielo sopra”|“Verde com céu acima” | Krisis -Tempos de Covid-19**. Youtube, 6 jun. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5nPc3NCaOls>. Acesso em 14 mar. 2023.

NECLIT – Estudos contemporâneos Literatura Italiana. **Maria Grazia Calandrone 47 – “P-Persona” | “P-Pessoa”-| Krisis -Tempos de Covid-19**. Youtube, 24 ago. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-2q5PIP05Yk>. Acesso em 14 mar. 2023.

OTT, Christine. *La (de)costruzione del tu nella poesia di Alda Merini*. In: **Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti**. Organização de Damiano Frasca, Caroline Lüderssen e Christine Ott. Florença: Franco Cesati Editore, 2015.

PARMEGGIANO, Francesca. *La 'folle' poesia di Alda Merini*. In: **Quaderni d'italianistica**, v. XXIII, n. 1, 2002.

PASOLINI, Pier Paolo. *Una linea orfica*. In: **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. 3ª Edição, Milão: Mondadori, 2008, p. 572-581.

PASOLINI, Pier Paolo. **Poemas**. Organização e introdução de Alfonso Berardinelli, tradução de Maurício Santana Dias e posfácio de Maria Betânia Amoroso. 1ª edição, São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PASOLINI, Pier Paolo. **Il caos**. Prefácio de Roberto Saviano. Milão: Garzanti, 2015.

PAZZAGLIA, Nicoletta. *Il linguaggio del corpo nella "voragine" della Terra Santa di Alda Merini*. In: **Mosaici: St. Andrew's Journal of Italian Poetry**, 2011, Creative works 2010-2011, web. Disponível em: <http://www.mosaici.org.uk/?items=il-linguaggio-del-corpo-nella-voragine-della-terra-santa-di-alda-merini>.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. *Bleuler e a invenção da esquizofrenia*. In: **Revista Latinoamericana de psicopatologia fundamental**, v. III, n. 1, p. 158-163. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1415-47142000001011>.

PIERSANTI, Umberto. *Le rondini e la poesia italiana contemporanea*. In: CSILLAGHY, Andrea, RIEM NATALE, Antonella, ROMERO ALLUÉ, Milena, DE GIORGI, Roberta, DEL BEN, Andrea e GASPAROTTO Lisa (Orgs.). **Un tremore di foglie. Scritti e studi in ricordo di Anna Panicali**. Udine: Forum, 2011, pp. 317-320. Disponível em: [https://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/le-rondini-e-la-poesia-italiana-contemporanea/download\\_capitolo](https://forumeditrice.it/percorsi/lingua-e-letteratura/studi-in-onore/un-tremore-di-foglie/le-rondini-e-la-poesia-italiana-contemporanea/download_capitolo).

PINHO, Luiz Celso. *Michel Foucault e o conceito grego de parresia*. In: **Poiesis: revista de filosofia**, v. 12, n. 1, p. 34-43, 2015. Disponível em: <https://testeprod.unimontes.br/poiesis/article/download/363/239>.

PISANELLI, Flaviano (Org.). *"Le più belle poesie si scrivono sopra le pietre"*. *Contributi critici sull'opera di Alda Merini*. In: **Aracne**, coleção "Fuori margine", Roma, 2021. Disponível em: <https://hal-univ-montpellier3-paul-valery.archives-ouvertes.fr/hal-03356291>. Acesso em 06 abr. 2023.

PIVA, Anderson. *Três poemas de Alda Merini*. In: **Mallarmagens**, v. 9, n. 5, Out. 2020. Disponível em: <http://www.mallarmagens.com/2020/10/tres-poemas-de-alda-merini-traducao-de.html>.

RABONI, Giovanni. *Alda, la perfezione del dolore. Fra malattia e passione quasi un poema in prosa*. In: *Corriere della sera*, 21 de janeiro, 1990, p. XXIV.



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.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Trad. Monica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental; Editora 34, 2005.

RANKINE, Claudia. **Cidadã: uma lírica americana**. Trad. Stephanie Borges. São Paulo: Edições Jabuticaba, 2020.

REDAELLI, Stefano. *Alda Merini: la scelta della follia, la salvezza della parola*. In: **Romanica silesiana**, vol. 8, n. 2, 11. Disponível em: <https://www.journals.us.edu.pl/index.php/RS/article/view/5891>. Acesso em 05 jun. 2023.

RIBEIRO, Eunice. *O autorretrato em literatura: ilustração e ruína*. In: **Limite**, n. 9, 2015, p. 321-335. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5905453.pdf>.

RIMBAUD, Arthur. *Ville*. In: **Poésies. Une saison en enfer. Illuminations**. Saint-Amand-Montrond: Éditions Gallimard, 1993, p. 171.

RILKE, Rainer Maria. **Elegie duinesi**. Trad. Enrico De Portu e Igea De Portu. Milão: Einaudi, 1978.

RILKE, Rainer Maria. **Elegias de Duíno**. Trad. Dora Ferreira da Silva. 6ª edição, São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

RUSSO, Paolo. *Enzo Eric Toccaceli: “Alda Merini e ritratti di una vita”*. In: **La Repubblica**, 2016. Disponível em: [https://firenze.repubblica.it/cronaca/2016/08/18/news/enzo\\_eric\\_toccaceli\\_alda\\_merini\\_e\\_i\\_ritratti\\_di\\_una\\_vita\\_-146196000/](https://firenze.repubblica.it/cronaca/2016/08/18/news/enzo_eric_toccaceli_alda_merini_e_i_ritratti_di_una_vita_-146196000/).

SALATINI, Erica. *Alba de Céspedes entre o romance sentimental feminino e a resistência ao fascismo*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 11, nov. 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/217905>. Acesso em 22 jun. 2023.

SALETTI, Chiara. **Poesia come profezia: una lettura di Alda Merini**. Turim: Effatà Editrice, 2008. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?hl=pt-BR&lr=&id=A85ntBCt58QC>. Acesso em 28 jun. 2023.

SANTI, Elena. **Movimenti nella poesia di Giovanni Raboni**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3J3ndLJ>. Acesso em 22 jun. 2023.

SANTI, Elena. *Poesia e indústria: interseções a partir dos anos sessenta*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 1, n. 5, jun. 2020. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/209824>. Acesso em 22 jun. 2023.

SANTURBANO, Andrea. *Manganelli "posfaciado" no Brasil*. In: **Revista de Italianística**, 2017, v. 33, p. 42-49. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-8281.v0i33p42-49>. Acesso em 22 jun. 2023.

SAPIENZA, Goliarda. **L'università di Rebibbia**. Milão: Rizzoli Editore, 2006.

SCHMITZ, Erik Dorff. *Uma breve história da histeria: da antiguidade até os tempos atuais*. In: **Revista Mosaico – Revista de História**, v. 14, n. 2, 2021, p. 227-238. Disponível em: <https://doi.org/10.18224/mos.v14i2.8754>. Acesso em 23 jun. 2023

SEGRE, Cesare. *Vitalità, passione e ideologia*. In: PASOLINI, Pier Paolo. **Saggi sulla letteratura e sull'arte**. 3ª Edição, Milão: Mondadori, 2008, p. XIII-XLVI.

SERAFIM, Lucas. **Aspectos musicais na narrativa de Giorgio Manganelli: uma trajetória até Rumori o voci**. Tese de doutorado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/215944>. Acesso em 22 jun. 2023.

SILVA, Ana Terra de Leon da. **Um lugar para a loucura: a política de saúde mental durante o estado novo em Santa Catarina (1939-1942)**. Trabalho de Conclusão de Curso – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2015.

SILVA, Ana Terra de Leon da. **Os nomes da loucura: discurso diagnóstico e tratamentos na emergência da psiquiatria em Santa Catarina (1939-1942)**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/216240/PHST0688-D.pdf>. Acesso em 22 jun. 2023.

SILVA, Vitor Lima da. **Um estudo arqueológico sobre a IV Conferência de Saúde Mental e o contexto da reforma psiquiátrica brasileira**. Dissertação de mestrado – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/96475>. Acesso em 22 jun. 2023.

SILVEIRA, Nise da. **Os inumeráveis estados do ser**. Catálogo disponibilizado em [http://www.ccs.saude.gov.br/saude\\_mental/pdf/inumeraveis\\_estado\\_ser.pdf](http://www.ccs.saude.gov.br/saude_mental/pdf/inumeraveis_estado_ser.pdf). Acesso em 22 jun. 2023.

SONTAG, Susan. **A doença como metáfora. AIDS e suas metáforas**. Trad. Paulo Henriques Britto e Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SORGON, Laura. **Alda Merini, ovvero la terapia della scrittura**. Trabalho de conclusão de curso – Università Ca' Foscari, Veneza, 2016. Disponível em: <http://dspace.unive.it/handle/10579/8536>. Acesso em 22 jun. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Tradução como cultura*. In: **Ilha do Desterro**, Florianópolis, n. 48, jan./jun. 2005, trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/desterro/article/view/9833>.

STAIANO, Antonella. *Ritorno al sacro: la poesia visionaria di Alda Merini*. In: **Proposte per il nostro millennio: la letteratura italiana tra postmodernismo e globalizzazione**. Organização de Esin Gören, Cristiano Bedin, Deniz Dilşad Karail. Istanbul: İstanbul Üniversitesi Sağlık, Kültür ve Spor Daire Başkanlığı, 2016.

TARGA Alda Merini. In: Wikipédia: a enciclopédia livre. Disponível em: [https://it.wikipedia.org/wiki/File:Targa\\_Alda\\_Merini.JPG](https://it.wikipedia.org/wiki/File:Targa_Alda_Merini.JPG). Acesso em 26 jun. 2023

TESTA, Enrico (Org.). **Dopo la lirica**. Poeti italiani 1960-2000. Turim: Giulio Einaudi Editore, 2005.

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

TOCCACELI, Enzo Eric. **In vetta ad un cristallo. Immagini di Alda Merini**. Edição ilustrada. Turim: Campanotto Editore, 2011.

UBALDINI, Cristina. *'La presenza di Orfeo' di Alda Merini, o il ritorno di Psiche*. In: **Sinestesiaonline**, A. 3, n. 7, março de 2014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14273/unisa-2898>.

VERSIANI, Daniela Beccaccia (Org.). **O eu se escreve, o outro me escreve**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.

VIGORELLI, Giancarlo. *La poesia della Merini e la "tentazione dei vivi"*. In: **La fiera letteraria**, 5 de junho de 1955.

VISTA DO INFERNO, 1506. In: Wikipédia, a enciclopédia livre. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Manetti\\_Overview\\_of\\_Hell\\_1506\\_Cornell\\_CUL\\_PJM\\_1004\\_03.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Manetti_Overview_of_Hell_1506_Cornell_CUL_PJM_1004_03.jpg). Acesso em 02 jul. 2023.

VITIELLO, Maurizio. Imagem de Alda Merini com Giovanni Raboni e Patrizia Valduga. Disponível em: [http://www.literary.it/rubriche/dati/intervista/vitiello\\_mau/lippo\\_e\\_alda\\_merini.html](http://www.literary.it/rubriche/dati/intervista/vitiello_mau/lippo_e_alda_merini.html). Acesso em 18 jun. 2023.

WATAGHIN, Lucia (Org.). **Ungaretti: daquela estrada à outra**. Trad. Haroldo de Campos e Aurora Fornoni Bernardini. 1ª edição, São Paulo: Ateliê, 2003.

WATAGHIN, Lucia. *Literatura "de emergência": experiências de manicômio em L'altra verità*. Diário di una diversa, *de Alda Merini*. Youtube, 14 out. 2020. Disponível em: <https://youtu.be/NUmCyLayHxE>. Acesso em 23 abr. 2023.

WATAGHIN, Lucia. *Literatura "de urgência": experiências de manicômio em L'altra verità*. Diário di una diversa, *de Alda Merini e Diário do hospício, de Lima Barreto*. In: **Literatura Italiana Traduzida**, v. 2, n. 3, mar. 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/220897>. Acesso em 16 mar. 2023.

ZIGA, Itziar. **Devir cachorra**. Trad. Beatriz Regina Guimarães Barboza, Maria Barbara Florez. São Paulo: Crocodilo; São Paulo: n-1 edições, 2021.

## APÊNDICE A – LISTA DE ALGUMAS IMPORTANTES OBRAS DE ALDA MERINI

Lista de algumas importantes obras de Alda Merini publicada pelas editoras Einaudi, Mondadori, Schwarz e All'insegna del pesce d'oro:

- Na “Collezione di Poesia”, da Einaudi, Merini publica: *Vuoto d'amore* (1991), organizada por Maria Corti; *Ballate non pagate* (1995), obra organizada por Laura Alunno e vencedora do prêmio Viareggio em 1996; *Superba è la notte* (2000); *Clinica dell'abbandono* (2004); *Il carnevale della croce* (2009); e a póstuma *Poesie e satire* (2011). Na “Einaudi Tascabile Poesia”, Maria Corti organiza a coletânea *Fiore di poesia* (1998), que reúne poemas de 1951 até 1997, além de uma seleção de aforismos. A filóloga faz uma importante contribuição na introdução a essa obra, que se configura como uma rerepresentação de Merini ao cenário cultural italiano, porque sua presença, apesar de contínua, era muito esparsa. Em 2019, com organização de Riccardo Redivo e Ornella Spagnulo, foi publicada *Confusione di stelle*, que conta com cartas, entrevistas e poemas de Merini datados dos anos 1980.
- Na “Einaudi. Stile libero. Video”, em 2003, Vincenza Mollica organiza a obra *Più bella della poesia è stata la mia vita*, que conta com poemas e um videocassete com filmagens da poeta. Merini estreia em 1998 no grupo Mondadori e suas obras saem por diversos selos. Dentre os títulos, destaca-se *Il suono dell'ombra* (2018), obra organizada por Ambrogio Borsani, que também contribui com um importante prefácio. Ao longo de mais de mil páginas, a obra reúne 16 coletâneas poéticas, 3 obras em prosa, 1 obra epistolar, e conta ainda com uma seção de aforismos e poemas até então inéditos.
- All'insegna del pesce d'oro foi fundada pelo crítico de arte e livreiro Giovanni Scheiwiller (1889-1965), em 1936. A última obra editada por Giovanni foi *Poetesse del Novecento* (1951), que conta com alguns poemas de Merini. A partir de então, a editora passa para seu filho, Vanni Scheiwiller (1934-1999), editor, crítico de arte e jornalista italiano que, mais tarde, fundou a Scheiwiller Libri. Pela All'insegna del pesce d'oro, foram publicadas: *Paura di Dio* (1955), *Tu sei Pietro* (1962) e *La Terra Santa* (1984); já pela Scheiwiller Libri: *L'altra verità* (1986), uma reedição intitulada *La presenza di Orfeo* (1993), composta pelas quatro primeiras publicações de Merini; e *La Terra Santa. 1980-1987* (1996), que reúne outros 8 títulos já publicados anteriormente.

**APÊNDICE B – LISTA DE ALGUMAS OBRAS DE ALDA MERINI  
TRADUZIDAS NO MUNDO**

Lista de obras de Alda Merini traduzidas, por ordem de ano de publicação como forma de mapeamento para comparar com as traduções brasileiras:

- *A rage of love: a lyrical memoir* (Guernica, 1996), tradução de Pasquale Verdicchio para o inglês. Publicada no Canadá;
- *Unpaid ballads* (Dante University of America Press, 2001), tradução de Rufus Goodwin para o inglês. Publicada nos Estados Unidos. Obra de referência: *Ballade non pagate* (Einaudi, 1995);
- *La Tierra Santa* (Editorial Pre-textos, 2001), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *La Terra Santa* (All'insegna del pesce d'oro, 1984);
- *A Terra Santa* (Cotovia, 2004), tradução de Clara Rowland para o português. Publicada em Portugal. Obra de referência: *La Terra Santa*;
- *Clínica de l'abandó* (Eumo Editorial, 2004), tradução de Meritxell Cucurella-Jorba para o catalão. Publicada na Catalunha. Obra de referência: *Clinica dell'abbandono* (Einaudi, 2004);
- *Reven og sceneteppet: kjærlighetsdikt* (Solum, 2004), tradução de Tommy Watz para o norueguês. Publicada na Noruega. Obra de referência: *La volpe e il sipario* (Rizzoli, 2004);
- *Baladas no pagadas* (Editorial la poesía señor Hidalgo, 2005), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Ballade non pagate*;
- *Después de todo también tú* (Ediciones VOX, 2007), tradução de Delfina Muschietti para o espanhol. Publicado na Espanha;
- *I am a furious little bee* (Hooke press, 2008), tradução de Carla Billiteri para o inglês. Publicada nos Estados Unidos, a obra reúne aforismos de Alda Merini;
- *Clinica del abandono* (Bajo la luna, 2008), tradução de Delfina Muschietti para o espanhol. Publicada na Argentina. Obra de referência: *Clinica dell'abbandono*;
- *Cuerpo de amor: un encuentro con Jesús* (Vaso roto ediciones, 2008), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Corpo d'amore: un incontro con Gesù* (Frassinelli, 2001);

- *Love lessons: selected poems of Alda Merini* (Princeton University Press, 2009), tradução de Susan Stewart para o inglês. Publicada nos Estados Unidos;
- *Magnificat: un encuentro con María* (Vaso roto ediciones, 2010), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Magnificat: un incontro con Maria* (Frassinelli, 2002);
- *La carne de los ángeles* (Vaso roto ediciones, 2010), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *La carne degli angeli* (Frassinelli, 2003);
- *Vacio de amor* (Ediciones Cálamo, 2010), tradução de Mercedes Arriaga Flórez e Jenaro Talens para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Vuoto d'amore* (Einaudi, 1991), organização de Maria Corti;
- *L'autre vérité: journal d'une étrangère* (Conférence, 2010), tradução de Franck Merger para o francês. Publicada na França. Obra de referência: *L'altra verità. Diario di una diversa* (Libri Scheiwiller, 1986);
- *Délire amoureux* (Oxybia, 2011), tradução de Patricia Dao para o francês. Publicada na França. Obra de referência: *Delirio amoroso* (Melangolo, 1989);
- *Francisco. Canto de una criatura* (Vaso roto ediciones, 2014), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Francesco. Canto di una criatura* (RCS Quotidiani, 2014);
- *La vida fácil: silabário* (Trama editorial, 2017), tradução de Chiara Giordano e Javier Echalecu para o espanhol. Publicado na Espanha. Obra de referência: *La vita facile* (Bompiani, 1996);
- *Cuerpo del dolor* (Vaso roto ediciones, 2017), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicada na Espanha. Obras de referência *Corpo d'amore: un incontro con Gesù; Magnificat: un incontro con Maria; La carne degli angeli; Padre mio* (Frassinelli, 2009); e *Francesco. Canto di una criatura*;
- *Deliri d'amor* (Prometeu, 2017), tradução de Meritxell Cucurella-Jorba para o catalão. Publicada na Catalunha. Obra de referência: *Delirio amoroso*;
- *Nepřibližuj se ke mně, poezie* (Fra, 2017), tradução de Hana Sedalová para o tcheco. A seleção de poemas foi traduzida e adaptada para a televisão, com direção de Izabela Schenková, interpretação de Jitka Sedláčková e Marie Štípková;

- *Delito de vida: autobiografía y poesía* (Vaso roto, 2018), tradução de Jeannette L. Clariond para o espanhol. Publicado na Espanha. Obra de referência: *Reato di vita: autobiografia e poesia* (La vita felice, 1994);
- *Balades no pagades* (Adia edicions, 2019), tradução de Nora Albert para o catalão. Publicada na Catalunha. Obra de referência: *Ballade non pagate*;
- *La otra verdad* (Marmara Ediciones, 2019), tradução de Carlos Skliar para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *L'altra veritat*;
- *Franciskus – Den skapades sång* (Bokförlaget Lejd, 2019), tradução de John Swedenmark para o sueco. Publicada na Suécia. Obra de referência: *Francesco. Canto di una creatura*;
- *Ziemia Święta: wybór wierszy* (Austeria, 2019), tradução de Jarosław Mikołajewski para o polonês. Publicada na Polônia. Obra de referência: *La Terra Santa* (poemas escolhidos);
- *Delirio amoroso* (Altamarea ediciones, 2020), tradução de Melina Márquez para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *Delirio amoroso*;
- *Aphorismes et grigris* (Cassis Belli, 2020), tradução de Patrick Reumaux para o francês. Publicada na França;
- *Θεική μανία: επιλεγμένα ποιήματα 1951-2008* (Póμη, 2020), tradução de Έλσα Κορνέτη para o grego moderno. Publicada na Grécia;
- *La folle de la porte à côté* (Arfuyen, 2020), tradução de Monique Baccelli para o francês. Publicada na França. Obra de referência: *La pazza della porta accanto*;
- *La loca de la puerta de al lado* (Tránsito, 2021), tradução de Raquel Vicedo para o espanhol. Publicada na Espanha. Obra de referência: *La pazza della porta accanto* (Bompiani, 1995).

### APÊNDICE C – ALDA MERINI TRADUZIDA NO BRASIL

Não há coletâneas da autora traduzidas e publicadas no Brasil, e a sua chegada aqui se dá por meio de traduções em jornais, *blogs*, revistas, revistas eletrônicas, contando com mais de quatro tradutores até o momento em que esta pesquisa foi realizada. Lista de traduções brasileiras de Merini, por ordem de ano de publicação:

- Em 1955, no jornal O Poti, no texto “Vozes femininas da poesia italiana”, assinado por Luce Ciancio e traduzido por Braulio Nascimento, há uma apresentação da poeta, que conta com alguns versos traduzidos, dos poemas “La presenza di Orfeo” e “La città nuova” publicados em *La presenza di Orfeo*;
- Em 2014, no *blog* “Pequena morte”, Gabriella Gorla publica “Traduzidos – poemas de Alda Merini”. Infelizmente, o *blog* não existe mais;
- Em 2018, na revista eletrônica “Literatura italiana traduzida”, a autora desta pesquisa traduz e propõe uma discussão a partir de “Cores” (“Colori”, publicado em *La presenza di Orfeo*);
- Em dezembro de 2019, no periódico cultural “Letras”, Alice Laterza traduz “Por que amo os animais?” (“Perché amo gli animali?”, publicado em *Francesco. Canto di una creatura*). A publicação conta com um pequeno texto de apresentação da autora e é com a tradução da portuguesa Clara Rowland para “Os poemas mais belos” (“Le più belle poesie”, publicado em *La Terra Santa*);
- Em 2020, na revista eletrônica “Literatura italiana traduzida”, traduzi e discuti “Hoje também fará parte da história” [“Anche oggi sarà dentro la storia”, publicado em *Destinati a morire. Poesie vecchie e nuove* (Lalli, 1980)]. Há uma nota da em que esclareço que a tradução tem por objetivo apenas a facilitação da leitura do artigo;
- Em 2020, sempre em “Literatura italiana traduzida”, traduzi “Sou-me eu uma mulher que se desespera” (“Io mi sono una donna che dispera”, publicado em *Destinati a morire*) e “Eu era um pássaro” (“Io ero un uccello”, publicado em *La Terra Santa*), as traduções fazem parte de um texto que discute as relações que se traça em tempos de isolamento. O texto foi publicado durante a pandemia de Covid-19;
- Em 2020, na revista eletrônica “Pontes outras”, Camila Marchioro traduz “A Terra Santa” (“La Terra Santa”, poema de *La Terra Santa*), “Não preciso de dinheiro” [“Non ho bisogno di denaro”, poema de *Terra d’amore* (Piccola casa editrice casaviva, 2003)], “A Jorge Manganelli” [“A Giorgio Manganelli”, publicado em *La palude di*



*Manganelli o Il monarca del Re* (La vita felice, 1992) e, depois, em *Fiore di poesia* (1998)], e “Há noites que nunca acontecem” (“Ci sono notte che non accadono mai”, esse é um aforismo de Merini e o título de uma de suas obras. Nas pesquisas feitas, não foi possível encontrar a informação que esclarece de onde o poema foi retirado). A publicação na revista não é acompanhada de comentários a respeito da escolha da tradutora ou de a quais coletâneas e edições os poemas pertencem, mas faz uma breve apresentação da poeta de cunho político;

- Em 2020, na revista eletrônica “Mallarmagens”, Anderson Piva traduz “O gebo” (“Il gobbo”, publicado em *La presenza di Orfeo*), “Se eu tivesse” (“Se avess’io”, publicado em *Tu sei Pietro*) e “Eu sou uma cidade negra” [“Io sono una città nera”, publicado em *Il re delle vacanze: favole, poesie e aforismi* (Piccola casa editrice Acquaviva, 2003)]. Não constam textos que lancem luz sobre a autora, as suas obras ou as escolhas do tradutor;
- Em 2021, também na revista “Mallarmagens”, Ana Geanfrancesco traduz “Há uma face maligna” (“C’è una faccia maligna”, publicado em *Terra d’amore*). A publicação conta com um texto de apresentação de Marcos Siscar em que explica que a antologia é fruto de uma atividade acadêmica. Não há notas da tradutora.