

**Dossiê: Cruzamentos Ítalo-Luso-Afro-Brasileiros: por uma urgente restituição ética do Humanismo (línguas e literaturas hoje)**

## **Aspectos ideológicos na poesia crítica de Murilo Mendes**

**Ideological aspects in the critical poetry of Murilo Mendes**

**Aspectos ideológicos en la poesía crítica de Murilo Mendes**



**Raphael Salomão Khéde**

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Brasil

raphaelsalomao@hotmail.com

**Resumo:** Este ensaio tem como objetivo analisar alguns textos da fase italiana (1957-1975) de Murilo Mendes – publicados em *Ipotesi* (1977), *A invenção do finito* (1994) e *L'occhio del poeta* (2001) – onde é evidente a relevância da crítica social e do valor ético intrínseco à obra de arte, segundo a concepção estética do poeta brasileiro. Apesar de crítica de arte, sátira social, poesia e memorialismo estarem amalgamados na poética de Murilo, preferimos distinguir entre os textos escritos em prosa poética de *L'occhio del poeta* e de *A invenção do finito* e os poemas de *Ipotesi*, os quais, embora convergentes, pertencem a gêneros textuais diferentes, com estratégias e intenções distintas.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; literatura brasileira; poesia; artes plásticas; ética.

**Abstract:** This essay aims to analyze some texts from the Italian period (1957-1975) by Murilo Mendes – published in *Ipotesi* (1977), *A invenção do finito* (1994) and *L'occhio del poeta* (2001) – where the relevance of the social criticism and ethical value intrinsic to the relevance of the art's work, according to the aesthetic conception of the Brazilian poet. Although

art criticism, social satire, poetry and memorialism are amalgamated in Murilo's poetics, we prefer to distinguish between the texts written in prose by *L'occhio del poeta* and *A invenção do finito* and *Ipotesi's* poems, which, although convergent, belong to different textual genres, with different strategies and intentions.

**Keywords:** Murilo Mendes; Brazilian literature; poetry; visual arts; ethics.

**Resumen:** Este ensayo tiene como objetivo analizar algunos textos del período italiano (1957-1975) de Murilo Mendes – publicados en *Ipotesi* (1977), *A invenção do finito* (1994) y *L'occhio del poeta* (2001) – donde la relevancia de la crítica social y valor ético intrínseco a la obra de arte, según la concepción estética del poeta brasileño. Aunque la crítica de arte, la sátira social, la poesía y el memorialismo se amalgaman en la poética de Murilo, preferimos distinguir entre los textos escritos en prosa poética de *L'occhio del poeta* y *A invenção do finito* y los poemas de *Ipotesi*, que, aunque convergentes, pertenecen a diferentes géneros textuales con distintas estrategias e intenciones.

**Palabras clave:** Murilo Mendes; literatura brasileña; poesía; artes plásticas; ética.

Submetido em: 06 de agosto de 2023

Aceito em: 16 de janeiro de 2024

Publicado em: 09 de julho de 2024

## 1. Introdução

Em *L'occhio del poeta*, *A invenção do finito* e *Ipotesi*, a crítica de arte<sup>1</sup> está acoplada à crítica da sociedade de consumo, a partir da ideia central segundo a qual os valores mercantilistas prevalecem sobre os pressupostos éticos e, portanto, estéticos. Ao refletir sobre questões metodológicas, escolhas estilísticas, elementos conceituais, técnicas utilizadas por diversos artistas, os textos de *L'occhio del poeta*, *A invenção do finito* e de *Ipotesi* se caracterizam por uma forte *vis* polêmica, por um senso crítico que desmascara a visão econômica hegemônica, que chamamos hoje de neoliberalismo, representado, já nesses textos dos anos 1960 e 1970, como um totalitarismo, como um domínio sobre o corpo e a arte, em termos globais. Conforme destacou Luciana Stegagno Picchio:

São os anos da ditadura e da tristeza. Murilo sofre como brasileiro e como cidadão do mundo. O seu imaginário se enche de bombas atômicas. Os anjos e arcanjos da sua primeira poesia visionária são substituídos por astronautas que procuram a lua, mas também por motociclistas que querem atropelar o poeta inerme. Murilo invoca uma paz universal, detesta as ditaduras, todas, de direita e de esquerda, refugia-se na palavra, sempre mais apurada, contundente, preciosa (Stegagno Picchio, 1994, p. 29).

A ideia de analisar *A invenção do finito* e *L'occhio del poeta* de forma distinta em relação a *Ipotesi*<sup>2</sup> se deve ao fato de que, por um lado, esses textos se aproximam por temas, escolhas estilísticas e referências, por outro, se distinguem em relação a uma questão central: a presença do eu lírico nos poemas, fator que determina uma contaminação entre a transfiguração do lirismo e a crítica da

1 Conforme escreveu Laís Corrêa de Araújo em 1972: "Na Europa, já tendo se tornado bem conhecido como poeta (vários livros traduzidos para o italiano e outras línguas, estudos sobre sua poesia por autores estrangeiros), Murilo Mendes afirma-se também como crítico de arte. É responsável pela apresentação de várias exposições de pintura, escreve textos para álbuns de reproduções, como o de Calderara e o de colagens de Magnelli (duplo texto em prosa e verso). Manteve – ou mantém – contato e relações de amizade com Ezra Pound, Albert Camus, Jorge Guillén, Ungaretti (que, aliás, traduziu vários poemas seus para o italiano), Rafael Alberti, Miró, Chagall, Michaux, Jouvet, Dámaso Alonso, Cocteau, Breton René Char e vários outros grandes nomes da literatura e da arte" (ARAÚJO, 2000, p. 17-18).

2 Com a exceção de *L'occhio del poeta* (2001), todos os outros textos citados de Murilo Mendes estão incluídos na edição crítica de 1994 de sua obra completa, *Poesia e prosa completa*, com organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio (MENDES, 1994a).

sociedade de consumo. Deve-se levar em consideração, ainda, o período diferente em que os três livros póstumos foram compostos e publicados. *L'occhio del poeta* é uma coletânea de 52 críticas de arte<sup>3</sup> escritas entre 1958 e 1973 para catálogos de exposição, reunidas em livro pela primeira vez na Itália em 2001; quinze textos haviam sido publicados somente em catálogos, sobretudo na Itália, e cinco eram inéditos (inclusive o texto sobre Giorgio Morandi). Vinte e um textos de *L'occhio del poeta* foram publicados, com pequenas modificações, em *A invenção do finito*. Para a análise, foram selecionados onze textos de *L'occhio del poeta* (cinco dos quais foram publicados, também, em *A invenção do finito*) nos quais predomina o valor ético, representado, nas obras dos artistas retratados, pela oposição à cultura da guerra e à sociedade de consumo. Em relação à *Ipotesi*, trata-se de 73 poemas escritos, todos em 1968, em italiano, divididos em seis seções: *Informazioni*, que contém 4 poemas; *Ipotesi*, 17; *Epigrammi e Altro*, 15; *Omaggi*, 23; *Città*, 5 e *Il Programma*, 9. Ao volume, foram anexados 43 poemas (divididos em três seções numeradas: a primeira com 22 poemas, a segunda com 17 e a terceira com 4) também escritos em italiano, datilografados e preparados para a publicação por Murilo, e que foram inseridos nas edições de 1977 (italiana) e de 1994 (brasileira). Portanto, já que pertencem ao mesmo livro, serão levadas em consideração as duas partes, os 116 poemas (73 + 43) escritos em italiano por Murilo Mendes. Por conta da extensão da obra, a análise se dedicou a trabalhar pequenos fragmentos de diversos poemas, onde é explícita a crítica à sociedade de consumo e aos valores bélicos a ela inerentes.

Será dada relevância, sobretudo, ao modo como a concepção estética está entrelaçada na obra de Murilo, ao valor ético, elemento fundamental da arte segundo o poeta. Em sua última fase de produção, Murilo intensifica o duplo viés de crítica de arte e de crítica social, realizado através das construções de imagens insólitas e visionárias, marca estilística de sua poesia desde os pri-

<sup>3</sup> Segundo Argan (2001, p. 29): "Per Murilo Mendes la critica d'arte era un genere letterario, anzi un capitolo del suo lavoro poetico. Qualche volta il testo critico conserva la metrica della poesia, più spesso nasce come fatto poetico e poi, in una seconda stesura, si configura come prosa e si serve con discreta e spontanea proprietà della terminologia tecnica della critica d'arte".

mórdios<sup>4</sup>. No mundo regido pela publicidade, pela televisão, por guerras e interesses econômicos, a natureza já não estimula mais sublimações ou contemplações no poeta: a visão do mar poluído, no poema *Il mare nemico* de *Ipotesi*, representa, emblematicamente, um sinal da destruição da natureza, causada por um cego “progresso” científico-tecnológico. Resulta evidente, sobretudo em *L’occhio del poeta*, a simpatia de Murilo pelos artistas que manifestaram sua oposição às modas, ao consumo e à lógica da guerra. A palavra “bomba”, presente em muitos textos, se torna um símbolo repleto de significados ideológicos. Murilo se demonstra consciente do processo de transformação da arte em mercadoria e, nesse aspecto, certamente foi influenciado, na fase italiana, pela leitura dos autores do grupo italiano dos *novissimi*<sup>5</sup>, conforme resulta evidente a partir de um confronto com a sua biblioteca<sup>6</sup>.

## 2. Oposição ao caráter mecânico da sociedade moderna: *L’occhio del poeta* e *A invenção do finito*

*Sonia Delaunay* foi publicado no catálogo da exposição em Roma, em 1971, da pintora ucraniana (1885-1979) e, em 2001, em *L’occhio del poeta*. Trata-se de um texto do qual existem dois manuscritos, um em português, outro em italiano, revisto por Francesco Smeraldi, que reflete sobre a obra da artista, a qual, junto ao marido, realizou pesquisas sobre a luz e a cor que confluíram, em seguida, no movimento chamado Orfismo. Para Murilo, a pintora viveu aquele momento da história em que caíram tantas estruturas anacrônicas, quando, no começo do século XX, na Rússia e na

4 Segundo Murilo M. Moura, a poesia de Murilo “tende a se espalhar em múltiplas associações e, para fazer jus a este seu princípio constitutivo básico, é preciso encará-la como objeto sem limites muito definidos. Assim quis o próprio autor que ela se mostrasse, ao identificá-la com uma operação obstinada de reunião e síntese de elementos heteróclitos” (MOURA, 1995, p. 14).

5 Segundo Castañon Guimarães: “atento, o poeta, em carta a Mário da Silva Brito, de 7 de dezembro de 1961, comentou: ‘Estou em ligação com o grupo dos novíssimos daqui – Alfredo Giuliani, Balestrini e outros. Embora não tenha modificado sensivelmente a linha da minha escritura, interesse-me pelas experiências novas e as acompanho’” (GUIMARÃES, 1993, p. 57).

6 Do poeta, crítico e escritor Alfredo Giuliani (1924-2007), diretor da revista *Quindici*, Murilo possuía em sua biblioteca, dois livros de poesia: *Povera Juliet e altre poesie* (no poema *Azzurro pari venerdì* desse livro, Murilo sublinhou e transcreveu no final do volume o verso: “*il bambino con la merda in mano*”). Murilo sublinhou também três vezes a palavra *morte* e *Il tautofono*, e um livro de textos críticos, *Immagini e maniere* (na sua edição, Murilo sublinhou na página 146 a seguinte reflexão sobre a situação da poesia no mundo contemporâneo: “*Tutto ciò che possiamo dire oggi intorno alla poesia suona falso o vacuo, della poesia sarebbe meglio non parlare [...]*”). De Nanni Balestrini (1935-2019), poeta e escritor a quem Murilo dedicou um murilograma, encontram-se na biblioteca do poeta mineiro dois livros de poesia: *Come si agisce e Altri procedimenti*, do qual foram publicados somente 600 exemplares. No livro, há uma dedicatória de Balestrini para Murilo. Do poeta e autor de textos teatrais Elio Pagliarani (1927-2012), Murilo possuía, em sua biblioteca, *La ragazza Carla e altre poesie* (Murilo sublinhou a palavra *morte* nesse livro três vezes e, em particular, os seguintes versos: “*La più cupa speranza di riuscire / a fare della morte un’abitudine*”) e *Lezione di fisica* (nesse livro, Murilo sublinhou seis vezes o termo *morte*. Entre elas, os dois versos: “*Che sappiamo noi oggi della morte / nostra, privata, poeta?*”) De Antonio Porta (1935-1989), poeta e escritor, Murilo possuía o livro de poesia *I rapporti*.



França, um grupo de artistas e poetas iluminados encontrou uma nova linguagem destinada a subverter a natureza: uma linguagem polifônica de palavras, volumes, cores, planos, sons, números. Momento histórico em que todas as artes estavam interagindo, a revolta social desenvolvendo “seus poderes líricos e a imaginação ocupando o poder”:

*Momento raro in cui le arti, a cominciare dall'architettura, si affermano come parola della città. L'ingegneria si unisce alla poesia; il cinema accresce la carica della coscienza plastica dell'uomo; la rivolta sociale scatena i suoi poteri lirici; Majakovskij risponde a Lenin; l'immaginazione è al governo (Mendes, 2001, p. 80).*

Murilo (2001, p. 80) imagina Delaunay como um Adão-Prometeu que, com autonomia, “rompe com os limites da tradição ao criar um fogo novo com a velocidade do pensamento autônomo”. Outra característica relevante na obra de Delaunay, para Murilo, é o diálogo refinado que a artista consegue estabelecer entre a linha reta, a curva e o uso da cor que, segundo Murilo, segue um dinamismo órfico, alusivo à música e a seus acordes secretos. O caráter ético da obra da pintora é evidente quando Delaunay “rende sacro il silenzio, fissa i momenti perenni del progresso; esorcizza a priori la bomba atomica” (Mendes, 2001, p. 80).

*Carmengloria Morales* é um texto publicado em *A invenção do finito* e em *L'occhio del poeta* que, revisto por C. V. Cattaneo, foi escrito e publicado pela primeira vez em 1973 no número 12 da revista *Qui arte contemporanea*. Morales, pintora chilena, nascida em 1942, morou na Itália, onde sua pesquisa espacial e luminosa a encaminhou para a criação de “dípticos” e “tríticos”: quadros-painéis compostos de duas partes monocromáticas, em acrílico ou pó de chumbo. Murilo inicia o seu texto com uma nota autobiográfica, ao afirmar que Carmengloria, certa vez, lhe confidenciou que a pince-lada era um particular secundário de seu trabalho. Isso nos ajuda a entender o processo liberatório da obra da artista que, segundo Murilo, não se preocupava com uma hierarquia de métodos. Car-

mengloria, de fato, aboliu a ideia de temas superiores e inferiores: todos os valores da composição são iguais como na página branca de Mallarmé. É interessante notar como o poeta mineiro estabelece uma conexão entre a sociedade de consumo e a ameaça da guerra nuclear: Carmengloria, ressalta Murilo, é contestadora “da absurda sociedade do consumo, que lançou a bomba atômica e fundou um tipo de vida anti-humano” (Mendes, 1994d, p. 1326, tradução nossa). Seus quadros preanunciam um tempo futuro, “quando os homens desarmados saberão criar um espaço novo, atentos a uma leitura diferente do cosmo, sob o signo da liberdade, da invenção e da paz” (Mendes, 1994d, p. 1326).

*Convergenze: Mostra Collettiva* é um texto que foi publicado no catálogo de uma exposição coletiva em Roma em 1965 e, em seguida, em *L'occhio del poeta*. Trata-se de sete artistas: seis pintores e um escultor. Murilo descreve da seguinte maneira os sete artistas:

*Accennerò quindi soltanto al “biancore” dei quadri dell’orientale-occidentale Abe, anche quando usa altri colori. Ai contrasti di materiale, ai violenti “passaggi” dei quadri di Bianco. Al rigore analitico-costruttivo e, per essere esatti, all’operazione materica di Conte. Al progressivo controllo dell’istinto che si può osservare nelle ultime opere di Pucciarelli. Alla purezza, diciamo mallarmeana, del campo bianco di Savelli. Ai circoli di Virduzzo, che si piantano visivamente con la forza di strutture. Infine, alle opere di Colla, animate da un estro poderoso; e semplici, “classiche”, nella loro complessità* (Mendes, 2001, p. 71).

Esses artistas, acrescenta Murilo, estavam empenhados em criar obras de arte, mas isso não significa que faziam *l’art pour l’art*: ao contrário, criaram uma “arte para o homem”, destinada a uma “comunicação visual”. Apesar de não formarem um grupo, afirma Murilo, possuíam a mesma postura ética, o mesmo amor pela arte concebida como transfiguração da matéria humana: amor que se baseia na autocrítica, assim como na “crítica dialética de uma sociedade em contínua transformação” (Mendes, 2001, p. 70, tradução nossa).

Trata-se de artistas que se aproximavam, segundo o poeta, por seguirem a mesma linha ética e estética (apesar do modo diferente com o qual cada um se relacionava com o informal). Os sete são definidos por Murilo como “pesquisadores” e “realizadores experimentais” que repudiavam o culto da novidade pela novidade, o formalismo das fórmulas externas, as explosões sensacionais do temperamento: “*Nessuno di essi, per esempio, sarebbe capace di passare bruscamente – come già è accaduto – da uno pseudogeometrismo alla ‘pop-art’, o dal più fluido tachisme ad un neo-concretismo assai sospetto*” (Mendes, 2001, p. 70). São artistas que se aproximavam, também, por manifestarem a exigência de desenvolvimento do ambiente artístico em que viviam e atuavam, contra uma série de interesses, sobretudo econômicos, que se sobrepõem às reais “necessidades” do artista. Murilo sublinha a louvável atitude dos sete de se posicionarem contra as múltiplas academias e contra o que ele chama de “os maníacos da ultimíssima novidade”, vale dizer, os interesses de certas organizações de fundo mais econômico que artístico.

De fato, os sete artistas, conforme destaca o poeta mineiro, se manifestaram de forma contrária ao multiforme mercantilismo erigido à potência social que, frequentemente, com charme diabólico, instala-se no campo da arte, apresentando-se como exemplo de deseducação espiritual e ética, injetando em milhares de pessoas aquilo que “Baudelaire chama de depravação do senso do infinito ou convertendo-os à ideia do nada” (Mendes, 2001, p. 70, tradução nossa).

*Marcolino Gandini* foi publicado pela primeira vez em 1971 no catálogo da exposição de Marcolino Gandini (nascido em Turim em 1937) na Galleria Martano/Due de Turim, em 1971; em seguida, tendo sido revisto por Ruggero Jacobbi, foi incluído em *L’occhio del poeta*. Escultor e pintor, Gandini aderiu em Roma ao neoplasticismo, conjugando, porém, o concretismo com soluções reais num contexto mais ativo para o expectador. Na obra do artista, Murilo dá relevância à coerência e à solidez da pesquisa. Lembra a passagem de Gandini pela arte informal, “momento em que quebra os



esquemas da moda vigente, criando uma técnica pessoal de comunicação baseada no conhecimento da matéria” (Mendes, 2001, p. 96, tradução nossa). Em conformidade com “*il disegno attuale di distruzione delle frontiere dell’arte*” (Mendes, 2001, p. 96), Gandini, para Murilo, criou uma síntese de elementos da pintura, da escultura e da arquitetura. Suas obras constituem um *corpus* orgânico “obediente a leis rigorosas de uma criação planejada” (Mendes, 2001, p. 96, tradução nossa). Num tom autobiográfico, Murilo lembra que viu de perto o momento de criação do artista: “*Ho visto alcune di queste opere in casa sua*” (Mendes, 2001, p. 96). A solidez da linguagem severa e enxuta de Gandini não exclui um estilo refinado, no encontro entre “artista” e “artífice”. Ao refletir sobre o trabalho do escultor, Murilo afirma que a verdadeira obra de arte não aceita se submeter ideologicamente à sociedade de consumo: “*l’opera d’arte sussiste nella sua qualità di fonte autonoma di comunicazione, mai ridotta ad ancilla o ausiliare/collaterale della società dei consumi*” (Mendes, 2001, p. 96).

*Lorenzo Indrimi*, revisto por Angela Bianchini, foi publicado no catálogo da exposição de 1971, em Roma, do artista plástico italiano (1930-2013); em seguida, foi incluído em *L’occhio del poeta*. Indrimi, tendo trabalhado com pintura, design, moda e publicidade, chegou a desenvolver, nos anos 1960, um projeto sobre o vazio espacial (“*il vuoto spaziale*”). Murilo afirma que a obra do artista poderia parecer, a um observador não muito atento, integrada nos esquemas da sociedade de consumo. Na realidade, sua obra propõe a transformação da própria sociedade de consumo que traiu, segundo Murilo, “a pureza do espaço, desconheceu ou negou a necessidade filosófica do vazio” (Mendes, 2001, p. 100, tradução nossa). Indrimi se preocupava com a relação do espaço com o vazio, ao seguir “o que disse Anasságora: *aquilo que é visível abre o nosso olho para o invisível*”. Num tom irônico, Murilo indica as implicações éticas do vazio como elemento estético, sendo ele incorruptível, pois não é mensurável economicamente, não produz armas, não tortura e se opõe à sociedade de consumo:

*Ricordiamo che il vuoto è incorruttibile: al di fuori, pertanto, del peccato originale e della caduta. Non può macchiarsi, né essere macchiato; non può vendere né comperare, né fabbricare armi né torturare. Si oppone alla civiltà dei consumi. Evviva il vuoto. Scusami Aristotele* (Mendes, 2001, p. 100).

*Beverly Pepper* foi escrito em 1970 e publicado em 1973 no catálogo de uma exposição da artista. Traduzido por Antonio Tabucchi, foi publicado em *L'occhio del poeta* e *A invenção do finito*. Beverly Pepper (1922-2020) viveu desde 1951 na Itália, entre Roma e Todi. Na análise que Murilo faz da obra da artista americana, o poeta relaciona os aspectos éticos com os elementos estéticos, ao afirmar que Pepper se opôs “às soluções fáceis e ao material de consumo imediato”, propondo uma “linha reta que, reinaugurando-se sempre, abre as fronteiras para a linha curva” (Mendes, 2001, p. 132, tradução nossa). Murilo ressalta a capacidade de Beverly de criar uma fusão clássico-moderna dos metais que nenhum “trovão conseguiria lacerar” (Mendes, 2001, p. 132, tradução nossa). Sua arte cria um sistema de “signos abertos que precede e anuncia a polêmica palavra ‘amanhã’” (Mendes, 1994d, p. 1328, tradução nossa). Numa sociedade dominada pela ameaça da destruição, surge a dúvida inquietante sobre a própria possibilidade da existência, no futuro, da palavra “amanhã”: “*Esisterà domani la parola domani?*” (a mesma pergunta retorna no murilograma a Ungaretti em *Convergência*).

*Gastone Biggi*, escrito em italiano com revisão de Liliana Menzio, é um texto dividido em duas partes numeradas. A primeira parte foi publicada em 1968 no volume *Serigrafie d'arte in Italia*. A segunda foi publicada integralmente em um catálogo em 1971 e, em 1989, no livro *Biggi. Percorso d'artista 1958-1988*. Essa segunda parte, com pequenas modificações, foi publicada também em *A invenção do finito*, onde não aparece a última frase que se refere a uma afirmação, de cunho afetivo do crítico Murilo Mendes: “*I suoi quadri mi aiutano a vivere*” (Mendes, 2001, p. 44); em *L'occhio del poeta*, foram publicadas as duas partes. Segundo Murilo Men-

des, Gastone Biggi (1925-1994), pintor italiano, contesta em seus quadros o caráter mecânico da civilização tecnocrática, através de dois elementos peculiares: o ritmo (sendo Biggi, inclusive, um admirador de Bach) e um esquema racional baseado em rigorosos, porém não rígidos, conceitos geométricos:

*L'ambiente biggiano si iscrive fuori della realtà immediata, circostanziale: la supera come potere di rielaborazione, sintesi, simmetria e tecnica raffinata. La comunicazione non ci giunge tramite messaggi impersonali, automatici, o spettacolari, bensì tramite un codice personalissimo di punti e figure geometriche rigorosamente elaborate in ritmo progressivo* (Mendes, 2001, p. 44).

Num mundo poliédrico e ambíguo, a pintura de Biaggi tem o mérito de, afastando-se do circunstancial e do imediato, nos propor uma realidade não cotidiana, mental ou alegórica que seja.

*Simona Weller*, traduzido por Cesare Vivaldi, cujo original foi escrito em francês (publicado nos *Papiers* com o título de *Texte pour Simona Weller*), foi publicado pela primeira vez em 1974 no catálogo de uma exposição na Holanda da pintora e escritora italiana, nascida em Roma em 1940. Na Itália, foi publicado em 1989 no catálogo de outra exposição, em Narni e, em seguida, em *L'occhio del poeta*. Esse texto é um poema em prosa, no qual Murilo reconstruiu imagens presentes na obra da artista (que nos anos 1970 se impôs à atenção dos críticos por suas obras de pintura-escritura) em que os elementos mais disparatados (pássaro, pirata, cometa) estão relacionados entre si, num cenário visionário de guerra: "*S'assiste a uno sciopero dei fucili contemporaneamente a uno sciopero delle autoblindo. Un uccello-pirata blu rosso verde dirotta un aereo dal polo nord verso la cometa KBF*" (Mendes, 2001, p. 182). Em seguida, a cena se conota de significados políticos, quando o eu lírico afirma que um "*giovane naviglio trasporta poesie clandestine, sospette ai dittatori. S'intravede la carta d'identità dell'uovo di Colombo*" (Mendes, 2001, p. 182). No final do texto, há uma ambígua indicação de esperança, apontada por Murilo na derrota do não e na vitória do sim ("*Lo scacco del no, la vittoria del sì*") (Mendes, 2001, p. 182).

*Giulio Turcato*, traduzido por Luciana Stegagno Picchio, foi publicado em português em *A invenção do finito* (onde há três textos dedicados ao artista), em francês nos *Papiers* (nessa língua já havia sido publicado também no catálogo de uma exposição em Zurique), e em italiano em *L'occhio del poeta*. Turcato (1912-1995), pintor italiano, foi um dos fundadores do grupo *Forma 1* (1947), do *Fronte Nuovo delle arti* (1948) e do *Gruppo degli Otto* (1954), tendo desenvolvido uma pintura que investiga os “signos e a matéria”. No texto de *L'occhio del poeta*, o estilo de Turcato é caracterizado pelo uso de uma linha em zigue-zague, cujas cores manifestam contrastes complementares de luz.

Turcato investiga “*con il rigore il labirinto: perfino gli elementi negativi della 'composizione' servono al suo intento di riconciliare fluidezza e densità*” (Mendes, 2001, p. 162). Se algumas obras do artista foram influenciadas pelos tons ocre da Praça de Espanha ou pelas curvas do Palazzo Borghese em Roma, em outras, como *Composizioni con tranquillanti*, de 1962, Turcato criou um céu diferente daquele dos “astronautas”, símbolo da mecanização da vida moderna: um “céu heterodoxo, reversível, reduzido a uma dimensão coloquial que se identifica com a humana e precária paz” (Mendes, 2001, p. 164, tradução nossa). Em Veneza, cuja pintura clássica, afirma Murilo, adere a uma arquitetura que se nutre da variedade de uma luz fantástica, a linha de Turcato “*va e torna, esplode, si mimetizza, esita tra la gondola e il vaporetto, palesa la rottura con uno schema previsto oppure formula l'unità*” (Mendes, 2001, p. 166).

Turcato é também um artista que se preocupa com questões éticas, mantendo-se afastado do “supérfluo da sociedade de consumo”. Certa vez, dialogando com Murilo, afirmou que: “*la scienza dovrebbe proscrivere la bomba atomica e far esplodere un colore nuovo, oltre la fascia dello spettro solare. Allora la pittura ricomincerebbe la sua storia*” (Mendes, 2001, p. 165). Murilo, após se declarar “ferido pela história nuclear” (Mendes, 2001, p. 167, tradução nossa), afirma a sua convicção em seguir “a água branca, vermelha, lilás, azul dos quadros” (Mendes, 2001, p. 167, tradução nossa) desse artista que conheceu pessoalmente. Lembra, por exemplo, o



lado boêmio de Turcato, em cujo ateliê de Via Margutta em Roma “hospedava artistas extravagantes, boêmios famintos e sem casa” (Mendes, 2001, p. 169, tradução nossa). As histórias pessoais de Turcato, entre poesia e humor, exorcizam a História, fértil de “*massacri, torture, barbarie, oppressione dell’uomo*” (Mendes, 2001, p. 169). Turcato, superando a lição de Duchamp, De Chirico, Matisse e Miró, encontrou seu próprio caminho, difícil e tortuoso, que se desenvolve sob o signo da liberdade.

*Emilio Vedova* foi escrito em italiano, provavelmente em 1962; dele, existe uma tradução em espanhol, uma em português (em *A invenção do finito*) e uma em italiano (em *L’occhio del poeta*). Pintor e artista plástico veneziano, Vedova (1919-2006) é um dos maiores representantes do movimento chamado *Informale*. Murilo inicia o texto reunido em *L’occhio del poeta* com um tom memorialista, ao indicar o recebimento de uma carta do amigo que estava prestes a viajar para a Espanha (“*Ho ricevuto una lettera di Vedova in cui mi annunciava il suo secondo viaggio in Spagna*”) (Mendes, 2001, p. 170), onde, imagina Murilo, poderá contemplar, no Museu do Prado, os desenhos e as gravuras de Goya, que constituem um dos mais fortes libelos jamais criados “contra toda espécie de guerra, tortura e intolerância” (Mendes, 2001, p. 170, tradução nossa). Vedova, segundo Murilo, passou a vida a combater todas as formas de intolerância; sempre sentiu uma profunda aversão pela guerra, dando desse modo um significado político à sua obra. Após uma viagem do pintor ao Brasil, Murilo ficou impressionado com a interpretação extremamente inteligente que o italiano lhe deu da natureza barroca, dos contrastes de cultura e do “profundo instinto de liberdade dos brasileiros” (Mendes, 2001, p. 172, tradução nossa). Num tempo como o nosso, “de destruição e de ânsia de construção”, Vedova, com ímpeto colorista, faz “coincidir liberdade e rigor” (Mendes, 2001, p. 172, tradução nossa).

*Victor Brauner*, publicado pela primeira vez em *L’occhio del poeta*, é um texto sobre o pintor romeno que nasceu na Moldávia em 1903 e morreu em Paris em 1966. Há dois manuscritos desse texto: um de 1970, em italiano, com tradução de Antonio Tabucchi, e um



em português, de 1972. Brauner transferiu-se em 1930 para Paris, onde aderiu ao movimento surrealista (o texto de apresentação da sua primeira exposição foi de Breton). Em seguida, se dedicou às teorias do automatismo psíquico e, ao aprofundar os estudos de parapsicologia, se interessou pelo esoterismo. O texto de Murilo é uma espécie de breve narração poética com referências a elementos visionários da obra de Brauner e de sua biografia. É interessante notar como o poeta brasileiro estabelece uma relação entre as descrições delirantes do artista e a sua visão crítica. Os acontecimentos narrados se passam em Paris, na *rue Lepic 72*, onde Sarastro, com a partitura original da *Flauta Mágica*, de Mozart, um asteca com remos e uma mulher, entre sacerdotisa e operária, que segura um ovo lunar, depõem todos esses objetos sagrados no sofá, ajoelham-se diante de Victor Brauner e pedem-lhe perdão pelos “erros da História, pela loucura da razão, pela animalidade da máquina, pelo estrangulamento da poesia da vida, pela inconsciência do homem que lhe furou o olho esquerdo” (Mendes, 2001, p. 48, tradução nossa). Todos esses personagens prometem mandar-lhe mensagens do mundo astral. Então, Brauner se aproxima do cavalete e começa a pintar o ciclo *Diverse autobiografie di sostituzione*, enquanto as telhas de Notre-Dame “se olham disfarçadamente” (Mendes, 2001, p. 48, tradução nossa).

*Luigi Boille*, texto sobre o pintor italiano (1926-2015), foi escrito para o catálogo da 33ª Bienal de Veneza, traduzido para o italiano por Giuliano Macchi. Murilo indica como qualidade principal de Boille a sua postura de oposição ao caráter mecânico da sociedade moderna: “*Luigi Boille appartiene al novero degli artisti in un certo senso solitari: di quelli, cioè, che non riflettono nella loro opera il lato meccanico della civiltà attuale*” (Mendes, 2001, p. 45). O poeta mineiro cita Bachelard ao afirmar que Boille sofria o “complexo de Prometeu” (Mendes, 2001, p. 45, tradução nossa), sendo ele um “*inventore della sua poetica personale*” (Mendes, 2001, p. 45). Murilo percebe a independência do artista também na escolha do uso da linha curva como criadora de um movimento contínuo, em oposição a duas direções da pintura daquele momento: “a excessiva geometrização do quadro ou a sua inserção no contexto *polêmico-prosaico-sociológico* da pop-art” (Mendes, 2001, p. 45, tradução nossa).

Seguindo um caminho autônomo, pessoal, Boille foge à “estatística e ao controle eletrônico” (Mendes, 2001, p. 45, tradução nossa). Murilo elege, como qualidades principais do trabalho artístico de Boille, o elemento irracional e o metafísico, ao citar algumas frases de Franz Marc, o qual afirma que “toda criação artística é alógica”, que a saudade pelo ser indivisível é a “a nota principal de toda arte” (Mendes, 2001, p. 45, tradução nossa) e que “não existe uma interpretação sociológica ou psicológica da arte, sendo seu efeito exclusivamente metafísico” (Mendes, 2001, p. 45, tradução nossa).

Para Murilo – e aqui temos mais uma referência à relação entre poesia e artes plásticas (*segni poetico-spaziali*) –, tendo Boille assimilado Tiepolo, Blake e Matisse, a sua obra “*si esprime in forma dinamica, passando dalla potenza virtuale all’atto, precisamente l’atto di creare segni poetico-spaziali corrispondenti ad una energia interna*” (Mendes, 2001, p. 45). Murilo refere-se também à “riqueza cromática da atonalidade” – “*per usare un linguaggio preso dalla musica*” (Mendes, 2001, p. 45).

### 3. *Ipotesi*: a massa robusta sem sonhos

*Ipotesi* é o último livro de poesia de Murilo Mendes, escrito em italiano e publicado póstumo, em 1977. Em *Ipotesi*, o real, investigado no espaço tipográfico da página nos poemas de *Convergência*<sup>7</sup>, é representado pela visão crítica do poeta em relação ao mundo científico-tecnológico<sup>8</sup>, produtor, segundo ele, de um modelo cultural ligado ao consumo, às rápidas tendências e à destruição da tradição humanística. Murilo, em *Poliedro*, já havia se referido a um mundo regido pelo consumo, onde as coisas estão dilaceradas:

Este é o nosso mundo lacerado, filho do tampão com a ditadura. Da ditadura que de vez em quando toma férias,

<sup>7</sup> Segundo Davi Arrigucci Jr. (2000, p. 119): “Nos poucos momentos em que nele predomina apenas o senso formal da construção, como em alguns poemas de *Convergência*, onde parece buscar, pelo construtivismo declarado, pelos jogos paronomásticos e trocadilhosos da sonoridade, os modelos de uma vanguarda tardia, inteiramente anacrônica para quem vinha de antes e não precisava de *aggiornamento* na década de 60, dá a impressão um tanto mecânica e irrisória de meios transformados em fins”.

<sup>8</sup> Em *Poliedro*, Murilo fala numa crueldade organizada cientificamente “neste século sinistro grandioso” (MENDES, 1994b, p. 1020).

engordando para voltar à carga. Da predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumados. Que, desejando recuperá-los, nós colamos e fotomontamos. O mundo onde as coisas, laceradas pela espada do tempo ou do ditador, talvez finalmente COLEM (Mendes, 1994b, p. 1020).

Um aspecto importante do livro é – em contraposição, sobretudo, aos experimentalismos anteriores de *Convergência* – uma estratégia poética mais discursiva, mais aderente ao diálogo com a história e com a sociedade, sendo, nesse sentido, um dos livros mais “politizados” de Murilo, com frequentes resquícios de sua poética inicial. Um dos elementos principais de sua concepção poética desde os primeiros poemas dos anos 1930 – as conciliações improváveis entre elementos disparatados – é evidente na junção, por exemplo, de Lautréamont com um *slogan* contra o napalm e a guerra no Vietnã, no poema dedicado ao poeta francês. Para Merquior, a poesia de Murilo “certificou com rara constância aquela inerência do social à própria subjetividade em que Adorno propunha descobríssemos o significado transpessoal da poesia (e, em particular, da contemporânea)” (Merquior, 1994, p. 15).

Se a crítica à “Bomba” (frequentemente em letra maiúscula para sublinhar a importância do conceito e a ramificação simbólica que desencadeia) sempre foi um tema bastante explorado pela poesia de Murilo, em *Ipotesi*, ele é tratado de forma diferente: o progresso tecnológico está relacionado à fabricação de armas nucleares, mas também ao consumismo. O eu lírico, no poema *Il cavernicolo*, por exemplo, afirma que sente medo das operações bélicas e das operações bancárias: “*Le operazioni belliche le operazioni bancarie / Le operazioni chirurgiche le operazioni spaziali / le operazioni diplomatiche*” (Mendes, 1994c, p. 1513). O mundo tecnológico (*il computer*) entra em contraste com o mundo humanístico (*il libro*) em escala planetária. O poema *Mancato Cireneo* é um exemplo de como a estratégia poética do poeta se direciona para uma construção mais discursiva nesse livro, influenciado, inclusive, pelo uso

intenso da prosa praticada por Murilo na fase italiana. O poema, construído através de um clima de guerrilha generalizada e permeado pela linguagem política dos manifestos de contestação dos anos 1960, representa, de forma simbólica, a ameaça que constitui para a cultura humanista (*il libro*) estar inserida numa sociedade tecnocrata (*il computer*):

*Studenti inneggianti a Mao  
alzano strisce rosse  
l'Occidente e l'Oriente  
ci disputano il futuro  
aspetto  
l'urto tra il computer e il libro  
sotto l'occhio  
del carro armato  
(Mendes, 1994c, p. 1513).*

O sol, para o poeta, representa uma invenção de Josué ou uma hipótese científica de Galileu Galilei e de Einstein, aos quais são dedicados os dois poemas homônimos, na seção *Omaggi*. No poema dedicado ao sol, o astro, que já foi símbolo religioso e objeto de investigação científica, se transformou, no mundo moderno, em símbolo da sociedade de consumo; cansado da própria existência, ele é agora motivo de indignação para o eu lírico, por ter se tornado um “brinquedo dos nossos netinhos” ou um “cartão postal”:

*Il sole è un'ipotesi scientifica  
sulla quale Einstein aveva molti dubbi  
il sole è un'invenzione di Giosuè  
ripresa da Galileo Galilei  
il sole è ovviamente succubo delle galassie più anziane  
il sole è lo pseudonimo di un dio alla finestra  
il sole è un giocattolo dei nostri nipotini  
il sole è la luna bollente  
il sole è un chirurgo che se ne infischia della nostra morte  
il sole è un girasole stanco di esserlo  
il sole è una bandiera del cosmo senza bandiere*

*il sole è un uccello di fuoco che gira attorno alla terra  
il sole: una cartolina che non mi è mai piaciuta*  
(Mendes, 1994c, p. 1513-1514).

No caso do poema *Torricelli*, dedicado ao físico italiano (1608-1647), a reflexão polissêmica sobre o vazio surge a partir de um dado autobiográfico, que percorre a antiga infância do poeta. A memória da época passada, representada de forma amena, é desestabilizada (desmistificada, diríamos) pela ambiguidade e pluralidade de sentidos da expressão final ("*cado nel vuoto*"):

*Torricelli è un personaggio  
della mia infanziaadolescenza.*  
.  
*In quell'epoca lo vedevo  
con il suo cannocchiale:  
una torre coronata da uccelli  
senza alfabeto né bussola.*  
.  
*Arriva il professore  
a spiegarmi il teorema di Torricelli:  
cado subito nel vuoto*  
(Mendes, 1994c, p. 1561).

O universo, que não é mais o cosmo representado nos quadros de Klee ("*Nei tuoi quadri c'è un paese segreto / cresciuto con te / fino alla dimensione del cosmo*") (Mendes, 1994c, p. 1525), é inserido num clima apocalíptico, descrito no poema *Lautréamont*, de guerras, pena de morte, armas químicas: "*La bomba / l'infarto / la camera a gas / la sedia elettrica / il genocidio / il napalm*" (Mendes, 1994c, p. 1529). No poema *L'Etna*, também, há imagens de desolação e guerra: o eu lírico se dirige a uma *madame* convidando-a a "se aproximar de um abismo" (Mendes, 1994c, p. 1545, tradução nossa), porque o "Vietnã é longe e os mafiosos estão dormindo" (Mendes, 1994c, p. 1545, tradução nossa); o eu lírico afirma, em seguida, que "as suas janelas insones dão para o Vietnã" ("*le mie finestre insonni danno sul Vietnam*") (Mendes, 1994c, p. 1545, tradução



nossa). No poema, já citado, *Il mare nemico*, o eu lírico, em relação ao tema da morte causada pela guerra, afirma que “*il Pentagono uccide con euforia*” (Mendes, 1994c, p. 1541). O poeta reitera, no mesmo poema, sua posição crítica a respeito do enorme incentivo bélico fornecido pelos Estados Unidos:

*Le Nazioni Disunite  
ordineranno un anti-monumento di schiuma e merda  
al mare nostro benefattore  
che pur risparmia sempre  
il Pentagono e tutti gli eserciti-robot  
(Mendes, 1994c, p. 1549).*

No mesmo poema, o mar de “espuma e merda” é muito diferente, por exemplo, do mar em linha azul no poema sobre as ruínas de Selinunte, em *Siciliana*, publicado em 1959. Murilo aponta para o problema da poluição do mar, demonstrando seu interesse pela questão ambiental, num momento em que a sensibilidade por este tema ainda era incipiente; nesse poema, há o uso enfático também do baixo calão (pouco frequente na obra do autor, em geral):

*Il mare (dal cattivo alito)  
possiede uno stock inesauribile di radar/televisioni  
[...]  
Attualmente si fabbricano in Giappone  
petroliere di 500.000 tonnellate.  
Spero che il mare le distrugga senza pietà:  
paralizzate tutte le automobili  
ormai torneremo a camminare in pace  
(Mendes, 1994c, p. 1548).*

No poema *Uno spazio*, o espaço no qual vivemos (“*sfuggito alle proposte-favole di Einstein / ed all’occhio-macchina di Piranesi*”) (Mendes, 1994c, p. 1515) foi dessacralizado pela humanidade que, ao invés de investir sua energia na paz, a desperdiça em guerras: “*l’energia alla rovescia sperperata nelle guerre*” (Mendes, 1994c, p. 1516). Entre tantos temas sociais abordados, está presente, em

*Ipotesi*, também, a oposição ao trabalho mecanizado: no poema *Gli orologi*, se dá destaque à afirmação do desejo de um “relógio” de não fazer nada de útil, numa oposição à lógica utilitarista e mecanicista do trabalho. O eu lírico, utilizando uma expressão insólita, afirma que trabalhou com esforço por um tempo “*in forma di fungo*” (Mendes, 1994c, p. 1511), tendo perdido a própria humanidade. O vocativo “*caro compagno*”, com o qual um relógio se dirige a outro de forma afetuosa, é um sintagma com forte conotação ideológica, por aludir ao modo como os comunistas se cumprimentam entre si:

*Caro compagno io invece  
non voglio far niente di utile ho lavorato a fatica  
per un tempo in forma di fungo  
che sconosce la mia struttura  
pacifica*  
(Mendes, 1994c, p. 1511).

No primeiro poema do livro, intitulado *Qualcuno*, o eu lírico afirma que “alguém sofre de guerra” (Mendes, 1994c, p. 1505, tradução nossa) e “alguém odeia as ditaduras / as batatas fritas / alguém se vê circundado por insetos e hipóteses” (Mendes, 1994c, p. 1505, tradução nossa): trata-se de uma evidente oposição a um modelo de sociedade baseado, exclusivamente, numa lógica mercantilista, cujo símbolo principal é a proliferação em escala planetária das cadeias de *fast-food*, representadas pelas globalizadas batatas fritas. Nesse poema, percebe-se, por parte do poeta, uma atitude de verdadeira obstinação e de resistência diante das mudanças tecnológicas: “*la cibernetica non cambierà la sua mente*” (Mendes, 1994c, p. 1505). O poeta insiste também em outros contrastes: entre “matéria” e “metafísica”, entre uma visão absurda e uma visão racional, representadas pelo contraste, temporal e conceitual, criado pela presença, no mesmo verso, de Kafka e Descartes. Há outras oposições, como, por exemplo, entre a tecnologia (*radar*) e a natureza (*lucertola*, lagartixa), entre a cultura humanística (*strutturalismo*) e o mundo tecnológico (*radar*):

*Qualcuno è assurdo / lucido  
nutrito di Kafka / Descartes  
qualcuno prende l'insonnia a mo' di pastiglia  
qualcuno soffre di guerra  
come altri soffre di cancro  
qualcuno sa che la materia  
è metafisica.*

.  
*Esisteranno veramente per lui  
il radar / la lucertola  
lo strutturalismo / la telepatia?*

.  
*Qualcuno odia le dittature / le patate fritte  
qualcuno si vede circondato da insetti o da ipotesi.*

.  
*Qualcuno è un romantico irreversibile:  
la cibernetica non cambierà la sua mente  
(Mendes, 1994c, p. 1505).*

A evocação da bomba atômica é recorrente e carregada de simbolismos em *Ipotesi*: no poema intitulado *L'ultimo uomo*, a referência ao perigo de uma guerra nuclear parece anular qualquer resíduo de esperança, por conta do desespero da condição do eu lírico, o qual, numa imagem inquietante, apertando um botão, pode matar o "Pai eterno". O poema termina de forma ambígua, podendo apontar ou para um tom debochado, típico dos poemas-piada modernistas, com a dúvida do poeta sobre uma eventual noite transcorrida junto à bomba atômica; ou, de forma mais trágica, poderia significar uma dúvida real sobre a possibilidade de a humanidade continuar a existir, em caso de uma guerra nuclear:

*Premo un bottone  
soprimo verticalmente il Padre eterno  
distruggo l'orologio che indicava l'ora sbagliata  
eccomi solo dinanzi alla bomba atomica:  
andremo a letto?*

(Mendes, 1994c, p. 1517).

Em *Ipotesi*, o desconforto causado pelos problemas das metrópoles contemporâneas é transfigurado em cenas absurdas e delirantes: no poema intitulado *L'esplosione demografica*, o poeta manifesta o próprio medo, causado por uma mulher grávida que “esconde” um motociclista, o qual, após ter bebido o seu (do eu lírico) vinho e comido o seu pão, logo em seguida o atropelará. No poema *Informazione*, o embate entre mundo tecnológico e mundo humanístico se explicita na dúvida do poeta sobre o tipo de informação que o homem procura no espaço interestelar, uma informação de caráter científico ou existencial: “*il cosmonauta cerca informazioni / sugli spazi interstellari / oppure sull'uomo stesso?*” (Mendes, 1994c, p. 1506). No poema *La catastrofe*, num tom entre o delirante e o debochado, o progresso tecnológico é representado como responsável pela criação de uma catástrofe que “cultiva ótimas relações com Wall Street e com muitos personagens do set internacional” (Mendes, 1994c, p. 1506, tradução nossa) e “adora a física nuclear” (Mendes, 1994c, p. 1506, tradução nossa).

Se, no poema *Marrakech*, aspira-se à felicidade do ar limpo (“*la gioia dell'aria pulita*”) (Mendes, 1994c, p. 1538), no poema *New York*, há uma crítica à sociedade de consumo e ao imperialismo americano, responsáveis, diretamente, pela violência bélica e pela destruição da visão transcendente da humanidade. Neste poema, é representado um “*automa ansimante*”, o qual, entre os arranha-céus, dentro dos quais a eternidade não tem lugar, viajará para outro lugar “*dove non si ammazzano i negri / né i contadini mangiatori di riso / peraltro distrutto dal napalm*” (Mendes, 1994c, p. 1538). Na última estrofe do poema, o eu lírico, retomando a ideia da destruição do transcendente na sociedade consumista, afirma, de forma irônica, que os *magazines* da *Fifth Avenue* “*ospitano manichini affascinanti: sarò loro fedele fino alla morte*” (Mendes, 1994c, p. 1538). No poema *La latteria*, Murilo chama a atenção, provocadoramente, para o advento da televisão em escala planetária, incipiente nos anos em que estava compondo seus textos, os mesmos da Primavera de Praga, da Chacina no Biafra e da guerra do Vietnã:

*Dinanzi al televisore  
vediamo l'apollo 7  
l'occupazione di Praga  
la strage del Biafra e del Vietnam*  
(Mendes, 1994c, p. 1551)

Em *Il pedone*, a questão ideológica (neste caso, a crítica ao sistema) se entrelaça com a transfiguração do dado biográfico do poeta, pois o eu lírico se refere a um *"Un sistema obsoleto che non regge nemmeno dinanzi ai figli che non ho avuti"* (Mendes, 1994c, p. 1517); neste caso, ocorre aquele processo de inerência do social à própria subjetividade, descrito por Merquior (1994). Nesse poema, partindo de um dado concreto (a placa de "Proibido estacionar"), o poeta faz uma crítica ao caos do trânsito nas cidades modernas e ao vazio do mundo artístico, através da palavra *"fantasmi"*, que está relacionada aos "motores" e aos "diretores de cinema". Em relação a motores, a palavra "fantasma" poderia estar indicando o elevado número de mortes no trânsito: essa hipótese pode ser comprovada pela imagem dos "motores que invadem" (*"i motori invadono"*). Em relação aos diretores de cinema, "os fantasmas" indicariam o vazio criado pelo "mundo de ilusões" que se tornou a arte na sociedade de consumo: espetáculo efêmero e fruto de modismos (*"fantasmas / que certos diretores gostariam di ospedar"*) (Mendes, 1994c, p. 1549, tradução nossa). A "invasão" se refere também ao *passo carrabile*, a vaga cativa, alugada pela administração municipal:

*Lasciare libero il passo carrabile  
diventa una favola: i motori  
invadono anche l'angolo riservato ai fantasmi  
che certi cineasti vorrebbero ospitare*  
(Mendes, 1994c, p. 1549)

No período em que Murilo escreveu seus poemas (1968), estava crescendo em escala planetária o turismo de massa, simbolizado pela máquina fotográfica pendurada no pescoço e por uma cultura superficial (*"snobbando"*), que despreza a tradição musical



(Monteverdi) ou escultórica (Francesco Pianta). Nesse mesmo tipo de sociedade, o protesto dos operários não alcança grandes resultados, já que o poder ("*il Doge insistente*") não lhes dá atenção:

*Sono sistemato dentro il gran leone di metallo e vetro  
che indica le frontiere dei turisti di vetro  
ogni turista porta la sua gondolaletto a tracolla  
snobbando Francesco Pianta / Claudio Monteverdi*  
(Mendes, 1994c, p. 1537).

Em *Ipotesi*, existe também o questionamento do problema da poluição acústica nas grandes cidades, como no caso do poema intitulado *Il quadro*, no qual o eu lírico insere, na mesma representação, o quadro de Van Eyk, que se encontra na *National Gallery* de Londres, e o trânsito da metrópole: "*c'è un rumore di macchine a Trafalgar Square / che altera la regola indispensabile all'esatto svolgimento delle nozze / come lo ha voluto Van Eyk*" (Mendes, 1994c, p. 1523). Na conclusão do poema, confirma-se a relação da arte com a sociedade, a partir do momento que afirma que o casal retratado no quadro existe na nossa sociedade, da qual representa a base "*tutto si regge perché appunto essa si regge*" (Mendes, 1994c, p. 1524).

#### 4. Considerações finais

Através da análise, é possível notar como, em suas críticas de arte e nos seus últimos poemas, Murilo Mendes se demonstra bastante atento à função social exercida pela obra de arte, ao colocar em destaque o papel político fundamental exercido por ela em denunciar os conformismos e os interesses econômicos. Sendo o elemento fundamental da obra de arte na contemporaneidade, segundo Murilo, a sua capacidade de resistir aos ditames da sociedade de consumo, é compreensível que os artistas valorizados pelo poeta sejam justamente aqueles que, através de uma pesquisa estética livre e experimental, souberam construir novas formas, técnicas e estilos.

É possível perceber um tom mais autobiográfico em *L'occhio del poeta* e *A invenção do finito*, cujos textos indicam o conhecimento íntimo que Murilo tinha das obras e dos artistas analisados, com os quais conviveu em ocasiões que são frequentemente lembradas nessas críticas de arte. Por serem textos tão heterogêneos, escritos ao longo de quinze anos, foi necessário analisá-los separadamente, um por um.

No caso de *Ipotesi*, cuja análise necessitou que fosse dada uma atenção especial para a função do eu lírico e da transfiguração poética da matéria, é possível notar outros tons: o irônico, o satírico, o paradoxal e, claro, o lírico. É possível perceber, sobretudo, a inerência do social ao universo subjetivo do poeta. Por este motivo, no caso de *Ipotesi*, há uma maior homogeneidade em relação aos temas tratados, uma concepção mais unitária da obra, estruturada em torno próprio do eu lírico. Os temas éticos atravessam os três livros de forma semelhante, já que alguns termos chave se repetem de forma simbólica: a Bomba, a sociedade de consumo, o embate entre mundo tecnocrático e tradição humanística. A crítica de arte, a citação como estratégia irônica, a junção de elementos opostos estão amalgamados à crítica social relativa às guerras e à violência em geral, à poluição do meio ambiente e à cultura de massa, com uma visão satírica da sociedade de consumo, de seus fetiches, de suas formas de poder e de seus elementos grotescos.

## Referências

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. I ventagli di Murilo Mendes. *In*: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001. p. 23-26.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Arquitetura da memória. *In*: ARRIGUCCI Jr., Davi. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 2000. p. 91-150.

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

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

MENDES, Murilo. Poliedro. *In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994b. p. 977-1049.

MENDES, Murilo. Ipotesi. *In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994c. p. 1503-1563.

MENDES, Murilo. A invenção do finito. *In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994d. p. 1297-1361.

MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. *In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

STEGAGNO PICCHIO, Luciana. Vida-poesia de Murilo Mendes. *In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 1297-1361.

## Publisher

Universidade Federal de Goiás. Faculdade de Letras. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.