

DIÁLOGO POÉTICO

POETIC DIALOG

Rita de Cassi Pereira dos SANTOS¹¹

RESUMO: A obra *Convergência*, de Murilo Mendes, é a resposta maior do poeta a si mesmo e à literatura ocidental, realizando nela quase todo o seu ideal lírico. Quase porque ser poeta é um modo contínuo da *poiesis*; só a morte pode interrompê-lo. Na obra percebe-se um diálogo que abarca as obras anteriores do poeta em um processo intratextual e intertextual com os escritores e artistas de diferentes épocas do ocidente e do oriente e com pessoas queridas. Observa-se ao longo da obra uma variedade de procedimentos muito maior, um ludismo composicional que recobre um campo semântico plurissignificativo, levando o poeta a uma busca da essência da poesia e esta busca, como não poderia deixar de ser, passa pela linguagem por meio de um despojamento progressivo da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Diálogo intra e intertextual; Despojamento da linguagem; Ludismo.

ABSTRACT: *The book Convergência, from Murilo Mendes, is the largest reply of the poet to himself and Western literature, making it almost all his ideal lyricist. Almost because to be a poet is a continuous mode of poiesis; only death can stop him. In the work we can see a dialog that includes the earlier works of the poet in a process intratextual and intertextual with writers and artists from different times, of the east and west and with loved ones. We can observe throughout the book a much greater variety of procedures, a compositional playfulness that covers a semantic field multi significant, leading the poet to a search for the essence of poetry and this search, as it would be, to pass the language on through a gradual beavement of language.*

KEYWORDS: *Brazilian poetry; Modernism; Intra and intertextual dialog; Bereavement of language; Ludism.*

A obra *Convergência*, de 1970, é a resposta maior de Murilo Mendes a si mesmo e à literatura ocidental, realizando nela quase todo o seu ideal lírico. Quase,

¹¹ Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL). Programa de Pós-Graduação em Literatura – Instituto de Letras – Universidade de Brasília – CEP 70910-900 – Brasília – DF – Brasil – E-mail: cassisantosp@gmail.com

porque ser poeta é ser um moto contínuo da *poiesis*. Só a morte pode interrompê-lo, como o fez com o poeta em 1975. Do texto, bem afirma João Alexandre Barbosa:

Quando se diz, portanto, que um livro como *Convergência* é resultado de um projeto, o que se quer dizer é que sua leitura, é possível exercer a intertextualidade sobre todo o corpus poético mais amplo que é a obra de Murilo Mendes. (BARBOSA, 1974, p.125).

A obra nos permite isso e ultrapassa pelas inovações. Em uma visão geral dos elementos oriundos das outras obras para essa são destacados alguns no decorrer da leitura. Na obra em leitura sobressaem algumas das principais palavras recorrentes ao longo do *corpus* como “esfera” e variantes (roda, círculo etc.), “pedra”, “piano” e outras. Guardam elas a força simbólica de antes e, ao mesmo tempo, ganham novas possibilidades como significantes.

A obra compreende duas partes. A primeira denominada “Convergência”, com dois conjuntos, os “Grafitos” e os “Murilogramas” emoldurados pelo poema “Exergo”, no início e na outra parte da moldura como “Fim e começo”. Essa composição em moldura é similar à do *Decamerão*, de Boccaccio. Os poemas dessa parte são em geral longos. A segunda parte traz o subtítulo de “Sintaxe”. Caracteriza-se por um ecletismo formal dos versos. Instaura uma nova sintaxe. Corresponde a uma postura de liberdade que exclui a sujeição a uma única estética e/ou técnica. Os poemas variam em tamanho. Todavia o que se observa nas duas partes é uma postura técnico-inventiva. Nelas a linguagem é “o espaço no qual as palavras, os fonemas, os sons, as siglas escritas podem ser em geral signos” (FOUCAULT, 2005, p.173).

São tomados como objeto deste ensaio alguns poemas da primeira parte, “Convergência”, destacando-se um ou dois poemas incluindo o poema-moldura: “Exergo”. Nesses poucos poemas se procurará ver como o poeta tece o seu diálogo poético com diferentes textos, visto nos sentidos de Kristeva, “tudo é texto”, assim ele dialoga com uma infinidade de textos.

Em *Convergência* há uma nova perspectiva na escritura de Murilo Mendes, mais radical em termos criativos do que nas obras anteriores. Como todo poeta consciente do fazer poético, acompanha as solicitações expressivas de cada época. O termo escritura é aqui tomado no sentido derridiano, ou seja,

O conceito de escritura excede e compreende o de linguagem [...] uma definição [que inclui a] de linguagem e [a] da escritura. [...] Já há algum tempo [...] diz-se linguagem por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por escritura tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significativa, até mesmo a face significada; [...] (DERRIDA, 1973, p.9-10).

A escritura, nessa obra de Murilo Mendes, apresenta-se de modo enfático em relação aos procedimentos, como se verá posteriormente. Procurarei citar alguns dos procedimentos que instauram a complexidade da escritura muriliana. Certas palavras foram citadas pouquíssimas vezes ao longo dos quinze livros anteriores e uma delas é o vocábulo “bomba”. Ele assume função recorrente em *Tempo espanhol* e principalmente em *Convergência*. O poeta reflete nela a angústia e a preocupação do homem contemporâneo das décadas de sessenta e setenta em face da possibilidade de uma guerra atômica devido às hostilidades que existiam entre os Estados Unidos e a União Soviética, na chamada Guerra Fria.

Convergência conjuga vários códigos verbais e não verbais. Novos são o incremento de eruditismo, os acréscimos, como a presença do Oriente como tema, o aumento de palavras estrangeiras, sempre presentes na lírica muriliana. Algumas delas, todavia, novas: palavra-camaleão. Dito de outro modo: no espaço dos poemas, as palavras estrangeiras (principalmente do italiano e do espanhol) confundem-se com as do português. É mimética como o camaleão; apresenta grafia e pronúncia que se pode dizer iguais às do nosso idioma. É o caso, por exemplo, da palavra italiana “ságoma” (moldura) que só descobri ser estrangeira na pesquisa de dicionário. Murilo Mendes dificulta, assim, o decifrar da possível significação. Em *Tempo espanhol*, foram encontrados versos de poetas espanhóis em língua nativa, compondo a imagética do poema muriliano e gerando dissonância como ocorre na obra em questão. Assim o autor de *O visionário* realiza a contemporaneidade de si mesmo (homem e poeta) proposta já na primeira obra, *Poemas*, de 1930, quando diz na “Advertência”: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.” E se universaliza.

As palavras de cunho erudito são uma constante na obra de Murilo Mendes. O que chama a atenção do leitor, aqui, é o incremento delas, já mencionado, principalmente a partir das obras *Contemplação de Ouro Preto*, *Siciliana*, *Tempo espanhol*. Nestas obras, os eruditismos se adequam sempre, como sói acontecer, aos temas. Em *Convergência* eles vão além. São características de um posicionamento estético vanguardista. Vale-se também o poeta de procedimentos da cultura em geral. Ele mesmo nos diz em entrevista à revista *Veja*: “Espio os movimentos culturais evidentemente de vanguarda, porque os movimentos retrógrados não me interessam. Portanto procuro extrair deles uma síntese, eu sou um homem de essência [...]” (MENDES, 1972, p.3).

A procura da essência, como não podia deixar de ser, é o aprofundamento da escritura através de um despojamento da linguagem, na busca do mundo substantivo, que leva o poeta a criar a mais densa dubiedade de algo próximo – a língua conhecida – e, simultaneamente, de algo distante – a língua estranha e a linguagem vaga da lírica. O autor de *Metamorfozes* faz, dos seus, textos reflexivos, obrigando o leitor à escavação do significativo linguístico para tentar vislumbrar a significação.

Outra novidade, na obra em questão, é a presença das interjeições “ahimé!” e “hélas!” que aumentam a dissonância rítmica. A primeira só aparece nos livros em prosa, como em *Poliedro*.

Dentre os acréscimos realçados na área temática, encontra-se a presença explícita do Oriente por meio de artistas e filósofos. Eles não figuram nas obras precedentes. Na escolha deles, Murilo Mendes usa o mesmo procedimento de abstração tempo-espacial verificado em textos anteriores com artistas e filósofos do Ocidente. Acham-se nos “Grafitos”, por exemplo, um poeta chinês, Li-Po, do século VIII d.C.; um filósofo hindu, espécie de santo, Shî Râmakrishna; e um artista plástico japonês, Hokusai, ambos do século XIX. Existe também na obra a presença de novos espaços geográficos, provavelmente visitados pelo poeta: Fez, Marakech e Meknés, todas cidades marroquinas. Nova, ainda, é a presença maior de versos em língua estrangeira, que, aliados a outros recursos, aumentam a dissonância e o inusitado da obra.

Enquanto morou na Itália, o autor de *Sonetos brancos* conviveu com as mais expressivas vanguardas europeias. Tem-se a comprovação expressa disso em “A invenção do Finito”, nos comentários do poeta sobre, principalmente, pintores e

escultores e suas técnicas e trajetórias evolutivas, que vão nos revelando neles as próprias técnicas. Cito só alguns aspectos como, ao se referir ao pintor Gastone Bigio, o poeta destaca dentre outras aspectos a “construção serial que se desdobra em mil variantes, evitando a monotonia” (MENDES, 1995, p.1299), o que nos leva a pensar nas “mil variantes”, principalmente, nos “Grafitos” e “Murilogramas”. Do pintor Caderara, escreve: “uma presença de artista fiel a sua estrutura interna, atento sem dúvida ao modo específico de sua época, tão rica em propostas de renovações de técnicas” (MENDES, 1995, p.1300), o que nos faz lembrar a fidelidade de Murilo Mendes à sua poesia e ao seu compromisso de não ser seu sobrevivente, mas seu contemporâneo, ou seja, o poeta esteve sempre muito atento às “propostas de renovações de técnicas de cada época” por ele vivida, recriando-as. Quando nos fala do jovem escultor Paolo Ícaro, que o agradava pela “consciência lúcida, a exigente e contínua atenção auto-crítica” (MENDES, 1995, p.1318), é como se nos mostrasse a sua própria postura de poeta ao longo de toda a sua produção, em particular lírica. De todas as vanguardas em diversas artes, assimilou delas a “essência” e retrabalhou, então, temas e técnicas.

Contudo, não são apenas aquelas que estão incorporadas à poética muriliana, há também a forte presença das vanguardas brasileiras. Embora morando fora do Brasil, manteve-se a par das efetivas conquistas estéticas das nossas vanguardas e do desenvolvimento geral do país de origem. A comprovação disso está, por exemplo, no poema “Grafito para Mário de Andrade” (MENDES, 1995, p.634-637), em que coloca em destaque o telurismo dele e de Mário de Andrade nos cinco primeiros versos e nos demais a sua preocupação social e política, que se estende aos versos restantes do poema:

Sofro de brasilite,

Mísero télamon

Para suportar nos ombros o BR:

Esmaga-me concreto

Ainda mesmo a distância.

[...]

BR difícil multívago

[...]

Entre mocambo e arranha-céu

[...]

Entre a inácia e a gateza.

A aproximação com as vanguardas brasileiras dá-se a partir de algumas propostas do Concretismo e em especial com certos procedimentos do poema práxis de Mário Chamie, como a concepção de poema-práxis em um “projeto semântico” em que

A palavra se abriga em seu espaço e se defende da interferência diluidora das situações externas. É no poema [...] que ela cria sua multivocidade, graças às relações conotadas que estabelece com os co-partícipes. (CHAMIE, 1974, p. 22).

Muitos dos procedimentos advogados por Chamie são encontrados comumente em poetas como Drummond, Ferreira Gullar e outros. Existe também em *Convergência*, como em Chamie, a concepção de

Suporte interno de significados. Nele, as palavras aparecem nos diversos blocos de defesa semântica, constituindo-se vetores contínuos e continuados que se irradiam a todos os signos [...] [Provocam-lhes] a mobilidade intercomunicabilidade até onde o espaço preto permite-o em seus movimentos centrípetos e centrífugos. (CHAMIE, 1974, p.24-25).

Este tipo de decomposição coloca em evidência o significante, fazendo sobressair a escritura do poema como se pode observar em “Metamorfoses (11)” (MENDES, 1995, p.734-735), em que cada estrofe a força lúdica do significante nos “vetores contínuos e continuados”, em torno das palavras “Astronave”, “Pesca”, “Vaidade” e “Paul Klee”:

Astronave
Astroneve
Astronive
Astronovo
Astronuvem
Astronável

Pesca submarina
Pesca sub Marina

Vaidade
Vai dado
Vai dedo
Vai Dido

[...]

Paul Klee
Paul clé

A interação da poesia muriliana dá-se não apenas com a proposta de Chamie, mas com toda a lírica brasileira de épocas diferentes, quer sendo o poeta influenciado quer influenciando. O poeta soube, com inteligência, sensibilidade e senso crítico, tirar de tudo o melhor. Manteve, como sempre, a sua independência face aos modismos ou às tendências de cada época

A composição geral de *Convergência* recorda a dos livros anteriores. Apresenta um subconjunto de poemas encimados por um subtítulo. Este, nas obras de antes, acha-se logo acima do primeiro poema de cada bloco. Pode ser verificado em *Metamorfoses*, de 1944. O livro em leitura (1970; 1995), segue o mesmo sistema, já que a organizadora, Luciana Stegagno Picchio, conservou a maneira tradicional muriliana de composição, como números sobre estrofes e outros, destruindo o aspecto inovador da primeira publicação de *Convergência*, de 1970, cujos títulos dos subconjuntos estão em folhas à parte. Contudo ela manteve na edição da *Poesia completa e prosa*, como nas outras obras líricas, o período de feitura dos poemas logo abaixo do título e/ou subtítulos.

Vejamos agora a efetivação de alguns dos procedimentos apontados acima. Como enunciado antes, será analisado primeiro o poema-moldura “Exergo” e a seguir virão os poemas dos subconjuntos “Grafitos” e “Murilogramas”. Estes dois conjuntos estão emoldurados, com referido, por um mesmo poema com títulos diferentes e pequena variante no último. O primeiro aparece como “Exergo”, datado de “Roma 1964” (MENDES, 1995, p.625), encimado pelo subtítulo “Convergência”. A moldura se completa com o poema tendo por título, agora, “Final e começo” (MENDES, 1995, p.703), com a variante (no último verso, e sem indicação de data) constituída pela palavra “Fim?” fechando o poema. Em relação a esse final dos conjuntos outras alterações surgem em relação às duas publicações. A primeira é quanto à espacialização do lexema “Fim?”: na primeira edição (1970), o espaço entre o lexema acima e o poema corresponde quase ao espaço ocupado pelo poema; já na última é o de uma estrofe a outra. O mesmo ocorre com a data de feitura do poema inicial, que no livro de 1970 acha-se quase no final da página à direita; já na edição de 1995, conservou-a à margem

direita, mas logo abaixo do poema. Outro diferencial entre as duas publicações está na espacialização entre os versos: na de 1970, no primeiro poema “Exergo”, é maior; no último, é normal. Estas alterações, aparentemente insignificantes, todavia não o são tratando-se de poemas, porque o que ocorre principalmente no que diz respeito à distância do lexema “Fim?” e aos espaços do primeiro poema-moldura, anularam o espaço como signo, que poderia gerar “n” possibilidades significativas: como o tempo de gestação para uma nova obra ou trabalho crítico, ou mesmo para o próximo conjunto a seguir, “Sintaxe”, uma vez que o fim é interrogativo, neutralizando o sentido da palavra e reforçando a palavra “começo”, parte do título. Mostra o poeta que os três conjuntos se completam e se harmonizam na obra e com as suas outras obras – bem como com as de outrem, num diálogo poético.

O poema, parte final da moldura, “Final e começo”, mostra paradoxalmente o relativismo entre os dois vocábulos de sentidos diversos na língua comum portuguesa ao equipará-los, de certo modo, por meio da aditiva “e” – ainda, as duas palavras são uma remotivação da expressão bíblica “Princípio e fim”, que aparecem ao longo do *corpus* juntas ou não, mas quase sempre com o matiz religioso. O mesmo não ocorre com título do poema de abertura. Na palavra “exergo”, de cunho erudito, está a chave para a compreensão de *Convergência* e das outras obras. Etimologicamente, o vocábulo vem do grego “ex”, fora, e “ergon”, obra, trabalho. Nos dicionários, em geral, acha-se registrada na acepção de “pequeno espaço em medalha destinado a uma data ou inscrição, podendo também significar as duas coisas”. “Exergo” pode ser encontrada, ainda, na derivada “energácia”, “aclaração de uma idéia por meio de outras equivalentes, ou oferecendo o sentido de conclusão de algum trabalho.” A polissemia que envolve a palavra “exergo” harmoniza-se com *Convergência*. Esta, em relação à produção anterior, é miniatura, é este pequeno espaço em medalha-obra, todavia com elementos novos, ou seja, acréscimos ou inovações. E, no dizer de Bachelard, é a miniatura literária que pode ativar valores mais profundos.

No poema “Exergo”, de apenas sete versos, Murilo Mendes condensa metaforicamente a sua produção literária, e mais: a espacialização, além da normal, entre os versos que aparecem na publicação de 1970 iconiza por um lado o novo procedimento vigente em grande parte da obra em questão. Por outro lado, o espaço como signo conota a distensão espaço-temporal do burilamento progressivo, feito pelo

poeta em sua lírica. Aqui o texto citado é o da publicação de 1970, tendo sido conservados os acentos de “êle” e “êles”, de acordo com a grafia da época:

Lacerado pelas palavras-bacantes

Visíveis tácteis audíveis

Orfeu

Impede mesmo assim sua diáspora

Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orftu Orfetu Orfêle

Orfnós Orfvós Orfêles

Nos versos de 1 a 2, em sete palavras, o autor de *Parábola* aponta para suas obras marcadas pelo derramamento de palavras – “palavras-bacantes” –, isto é, a forte presença de adjetivos, adjuntos adverbiais, conectores linguísticos. Assinala também, nelas, a vigorosa presença dos sentidos – “Visíveis tácteis audíveis” – que perpassam grande parte da lírica muriliana como imagens. No verso 3 surge, isolado, o elemento vetorial das poéticas de ontem e de hoje – “Orfeu” –, máscara do poeta. Assim, o poeta segue buscando a essência da poesia, a sua

Eurídice [que] é para ele o extremo que a arte pode atingir, ela é sob o nome e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (BLANCHOT, 1987, p.171; grifo do autor).

Assim, ao colocar “Orfeu” no centro, o poeta vê-se como o vetor dinâmico que procura compreender o aparente caos das “palavras-bacantes”, buscando “o entendimento e o acordo da primeira noite”, as primeiras obras para ultrapassá-las e se chegar ao “instante em que a essência da noite se aproxima da *outra* noite”, isto é, o momento em que consegue impedir das “palavras-bacantes” a “diáspora / Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.”, e vai alcançando progressivamente a essencialização de sua poesia pela assimilação de outras obras líricas. Isto porque

[...] essa estruturada Noite já nos restitui um movimento: a sua imobilidade é feita desse recurso do passado ao futuro, surda escansão pela qual o que foi sua identidade com o que será, por cima do presente danificado, o abismo do presente. (BLANCHOT, 1987, p.111).

Analisando sob uma outra perspectiva, é o poeta que impede a dispersão das palavras, “Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.” Na condensação metafórica de “nervo” estão os movimentos centrífugos e centrípetos dos elementos poéticos. O nervo tem a função de ligar as partes do sistema nervoso com os diversos órgãos do corpo e de conduzir as sensações. Estruturalmente, as palavras e sintagmas realizam processo similar em dada obra, e de obra para obra. O significante “ságoma”, moldura, condensa várias possibilidades significativas. A primeira é a composição dos conjuntos, “Grafitos” e “Murilogramas” emoldurados. A outra, talvez diga o próprio poema dentro da moldura dos versos, os quais o poeta mantém apesar das muitas inovações instauradas principalmente nessa obra.

Os versos finais são repetições do terceiro, com variações. Sugerem uma conjugação à maneira imperativa. Na dinâmica dessa pseudoconjugação, Murilo sintetiza elementos morfológicos e semânticos: a aglutinação dos elementos (substantivo + pronome pessoal). Sob o aspecto semântico dessa “conjugação”, o poeta nomeia a si mesmo e também os artistas, poetas, intelectuais do presente e do passado que tecem gradativa e enfaticamente o seu universo poético:

Orfeu Orftu Orfêle

Orfnós Orfvós Orfêles

A ausência de vírgulas e de ponto final nos versos (exceto o final do segundo poema), além de conferir maior fluidez rítmica ao poema, coloca-o em consonância com a lírica moderna e contemporânea em sua **hostilidade** à frase ao evitar em alguns poemas da obra a pontuação.

Passa-se, então, para a análise de um poema do primeiro conjunto, “Grafitos”. O termo grafito tem tradição mais antiga do que a dos telegramas. Segundo Laís Correa de Araújo, “procede da cultura islâmica que vai, desde o início do século XV, fundir-se na

‘moda da divisa’ e desdobra-se na literatura emblemática e lapidar do barroco” (ARAÚJO, 1972, p.89-90). Já a descoberta da telegrafia é mais recente, data do século XIX. Os grafitos têm formas e espaços variados, diferentes dos telegramas, como mostram os grafitos murilianos, que marcam bem essa diversidade – aliás, já detectada pelo poeta no poema “Muros” de *Os quatros elementos*, obra de 1935. O poema inicial desse subconjunto traz tangencialmente o título do poema anterior em “Grafito num muro de Roma”.

Os dois poemas mostram bem a dinâmica evolutiva da poética muriliana, quer quanto à estruturação, quer quanto à temática. O primeiro poema – “Muros” –, marcado por evidente referencialidade, traz as preocupações humanas imediatas, pois deixa claras as inquietações amorosa, política e religiosa do “grafiteiro”. O segundo – “Grafito num muro de Roma” – ganha uma dimensão atemporal e transcendente e, ao mesmo tempo, nos lembra o tempo em o poeta viveu em Roma como professor de cultura e literatura brasileiras.

Os versos do poema de 1935, “Muros”, parcialmente transcritos abaixo (MENDES, 1995, p.278-279) dão-nos uma definição poética de grafito. Contemporaneamente, por influência do inglês, o termo “grafite” é muito usado. Todavia, em português e em italiano, a palavra é “grafito”:

1

O pintor de olho vertical
Olha fixamente para o muro
[...]

2

O muro é um álbum em pé
Política poesia
Desordem sonhos projetos
[...]
‘Gravo aqui neste muro
O amor de João Ventania por Madalena’
Datas de crimes, de encontros e de idílios
VIVA O COMONISMO

3

(escrito na parede de uma igreja)
[...]

Nesses versos percebe-se mais uma vez a posição do poeta como homem visceralmente integrado em seu momento histórico. A década de 1930 caracteriza-se por manifestações efetivas ou relativas em relação ao comunismo. Desse modo, com seu olho armado, Murilo descobre forma de comunicação diferente da de sua formação cultural. Capta nela, por meio da ideografia, os gritos reprimidos, a inquietação política, o exibicionismo, os ímpetos amorosos, enfim, um dos meios de expressão, a “veia artística” do homem comum de todos os tempos.

O segundo poema, “Grafito num muro de Roma” (MENDES, 1995, p.627-628), ganha uma dimensão atemporal transcendente e, ao mesmo tempo, posiciona-se em tempo e espaço presentes do poeta, referentes ao período em que viveu em Roma (o poema, dedicado a Ruggero Jacobbi, é datado de “Roma 1964”). No texto, o então professor de literatura e cultura brasileira, “poeta-grafiteiro”, vê através do muro de Roma:

1
Um verme rói – enorme roer –
Um verme rói minuciosamente
[...]

Um verme enorme rói
Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

2
A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção de espaço.
Procurando homem por homem
Urbi et orbi
[...]

Nesses versos compreende-se que o verme irreversível e inexorável é o tempo. O leitor percebe que o poema “Grafito num muro de Roma”, da década de 1960, é diferente do da década de 1930. Este permite perceber-se um tempo de preocupações imediatas, enquanto o outro se expande na medida em que nos remete a tempos passados e a preocupações filosóficas, mostrando que (MENDES, 1995, p.628):

[...]
 A eternidade acaba desconhecendo
 As próprias catacumbas escâncaras
 Os próprios arcos de triunfo no tempo
 Idos calendas calêndulas
 [...]

O segundo subconjunto de “Convergência” traz o título de “Murilogramas”. Estes, como os “Grafitos”, guardam implícita uma tradição de condensação que norteia a intenção estrutural da obra. Em “Murilogramas” o poeta cria um neologismo pela junção da palavra “Murilo”, do espanhol, ao elemento grego “grama”, letra, sinal, marca, utilizado em palavras compostas das línguas latinas, para o seu diálogo poético. O neologismo traz implícito o prefixo também grego “tele”, longe, ao longe, abarcando a temática em seu aspecto espaço-temporal. Tal junção leva o leitor à associação mental de “telemurilogramas”. Os telegramas como a poesia ocupam o espaço de uma folha em branco. Contudo, os telegramas só podem ser endereçados às pessoas vivas, enquanto nos murilogramas (endereçados a vivos e mortos), a meu ver, “vivas” ganha uma dimensão cósmica, transcendente, pois reúnem tanto o sentido físico de pessoas no mundo, quanto o de ideias energéticas circulantes de intelectuais do passado, artistas, filósofos de diversas épocas do Oriente e do Ocidente. Sob os dois aspectos as pessoas continuam a moldar o homem e o mundo. “Vivas” são ideias circulantes que continuam presentes porque “os livros não são homens, não contêm a substância, o próprio sangue do homem?” (MENDES, 1968, p.9). Tais presenças-livros-ideias estão vivas na lírica muriliana e na de outros poetas.

Os poemas que iniciam os “Murilogramas” são “Murilograma ao Criador” e “Murilograma a N.S.J.C.” e ratificam a posição de Murilo Mendes como homem religioso. Guardam, contudo, a mesma atitude dialética das obras anteriores e estão voltados para o aqui-agora do momento histórico da criação poética. Foi escolhido, como amostra desse subconjunto, o “Murilograma a Webern” (MENDES, 1995, p.696). O poema traz como epígrafe um verso de Rimbaud – “Je *EST UN AUTRE*” –, que se acha repetido ao final da última estrofe, ampliando a significação do tema. O poema guarda a forma tradicional de estrofes, mas não a de versos. Os possíveis versos,

embora demarcados pelos traços inclinados, lembram um texto em prosa¹². Contudo, além dos sinais comuns de pontuação, após os traços inclinados, reforçam os cortes gerados, às vezes, pela pontuação aumentando as pausas, tornando o ritmo mais tenso, similar ao da música de Webern. Na estruturação, são isoladas as frases ou sintagmas nominais em blocos. Que lembram os traços musicais separando os acordes e também as “séries” de Webern, que “é caso único, distinto tanto de Schoenberg, sua fonte, como do serialismo que se baseia nele.” (WISNIK, 1989, p.184). Similar ao músico é Murilo Mendes com a singularidade de seus murilogramas. No poema, Murilo Mendes não viabilizou totalmente essa técnica, assim como Webern em relação à “série” dada, talvez não só devido à complexidade dos dois códigos, mas, principalmente, em razão de sua motivação interna para reinventar e não copiar. No entanto, o poeta dá ao leitor uma visão condensada do procedimento da “série”, que é para Webern “um símbolo mágico do Universo” (CARPEAUX, 1969, p.27). Mostra ainda o poeta a recepção do músico por parte do poeta, sendo que cada aspecto corresponde mais ou menos a uma estrofe, em número de três no total.

Das composições de Webern, Murilo Mendes salienta a extensão como forma, a execução e o rigor matemático das “formas sonoras, geometricamente coordenadas [...] São peças extremamente curtas, cuja execução só requer poucos minutos.” (CARPEAUX, 1969, p.326). A primeira estrofe inicia-se com a simbologia do quadrado e do redondo, que se coaduna com “as formas sonoras geometricamente coordenadas” de Webern. Tais figuras, de um modo geral, simbolizam a “imagem de uma dialética entre o celeste e o transcendente ao qual o homem aspira, e o terrestre onde ele se situa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.165). O simbolismo reflete-se em todo o poema com maior ou menor densidade sêmica:

O quadrado inserido no redondo / Alude a um microcosmo portátil. / Tempo matemático que se autodefine / Por fragmentos paralelos de minuto: / Contidos em prismas alinhando-se na partitura. / Decanta-se Guillaume Dufay./ O som da praxis. / A praxis do som.

¹² Um **poema em prosa**, dúbia forma poética introduzida pelo Romantismo (na França, são célebres e revolucionários os poemas em prosa de Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ponge, Char...). Introduzido no Brasil por Raul Pompéia e Cruz e Sousa, o poema em prosa foi pouco explorado em nosso Modernismo, mas Murilo Mendes (como Jorge de Lima ou Mário Quintana), amiúde dele utilizou-se (veja-se *Poliedro*, por exemplo) para plasmar sua obra inquieta e instigante. [Nota do editor].

[...]
(MENDES, 1995, p.696).

O “Decanta-se Guillaume Dufay” funciona como reflexo amplificador do mérito artístico de Webern como “anti-romântico extremamente anti-retórico”. Dufay, musicólogo do século XV, pertencia aos chamados “mestres flamengos”. Eram “os cientistas da música”, exercendo “uma arte que só músico profissional seria capaz de executar”. Neles, a “complexidade de construção se revela na leitura”; era música dirigida à inteligência e não à sensibilidade. Essas observações de Carpeaux coincidem com outras do mesmo historiador musical sobre as peças de Webern: “Talvez seja melhor ler, apenas, essas formas sonoras, geometricamente coordenadas, do que ouvi-las”. (CARPEAUX, 1968, p.326). A aproximação entre os estilos de ontem e de hoje é feita por Murilo nessa condensação singular com o nome de Dufay. Arremata o *approach* com os sintagmas – “O som da praxis. / A praxis do som.” Funde, metaforicamente, os procedimentos de épocas distantes. Vale-se de um processo recorrente em sua lírica, o passado para iluminar o presente da criação e, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo intertextual.

Na segunda estrofe, o autor de *Parábola* sintetiza a não aceitação das composições de Webern pelo público em geral. Mostra que não são aceitas porque “[...] Ofereceram-se uma falsa vista / E uma audição fantasma do mundo. / Tal ocisão contrai-se / Num simulacro de morte.” (MENDES, 1995, p.696). O termo erudito “ocisão” (ato de matar, morte violenta), reforça a ideia de morte, de alienação dos que negam o músico. Ocisão soa como metáfora de fechamento, de negação da música de Webern a favor da tradicional, “visão fantasma do mundo”. Tal hipótese é reforçada pelos vocábulos “contraí” e “simulacro”. Contraposto a tudo isso está Webern, que se coloca em consonância com seu tempo, como diz o poeta (MENDES, 1995, p.696): “[...] Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto. / Teu espaço desaprende o vô. / Disseste o funda-mental. [...]”

“No desaprende o vô”, Murilo metaforiza a oposição do músico ao cânon e, no “És concreto”, o anti-romantismo de Webern. Na separação da palavra “funda-mental” enfatiza o essencialismo lógico (mental) e “anti-retórico” do artista: recupera, assim, “O som da praxis. / A praxis do som.”

A última estrofe é uma dúbia reflexão sobre o trabalho do musicólogo, projetando sobre as estrofes anteriores e, ao mesmo tempo, sobre a sua própria lírica, principalmente a partir da década de 1950. Em primeiro lugar, o poeta diz daquilo que o músico não pôde “contactar no paralém” (MENDES, 1995, p.696):

Não podes contactar no paralém / O pulso da cidade arrítmica. /
Nem podes captar / As atuais sirenes de alarme / Antecipando o
deflagrar do século futuro. / Não somos fuzilados por engano. /
Je EST UN AUTRE.

Tudo o que é aparentemente negado como não-expressão musical nas composições de Webern, é o que vai dar origem à música eletrônica, que é uma continuação lógica da música atonal. Aquela aproveita e recria os diferentes sons da “cidade arrítmica” e outros. Só nessa última estrofe compreende-se um pouco melhor o início da segunda estrofe: “Fuzilando-te / Anton Webern / Por engano / Fuzilaram quem?”. Webern é o “tu”, mas o “tu” é reversível ao “eu”, segundo Benveniste. O poeta confunde-se com o músico e se reconhece nele: “*Je EST UN AUTRE*”. O verso de Rimbaud, na epígrafe, também fecha o poema, conforme já se comentou. Percebe-se, então, que ela já indicia essa identificação. A dissonância musical de Webern é semelhante à dissonância de muitos poemas da poética muriliana. Ambos – músico e poeta – tornam-se, por suas composições, estranhos à percepção comum. Daí o plural unificador: “Não somos fuzilados por engano.”, ou seja, não somos negados por engano.

Ler Murilo Mendes é um desafio gratificante, na medida em que nos obriga a tentar decifrar a estrutura significativa de seus poemas. Cada um deles coloca o leitor diante de um microcosmo que nos coloca em contato com os mais diversos textos que tecem o seu diálogo poético. Por meio deles concretiza-se um experimentalismo estético com extrema independência dos estilos e modismos da época. Vale-se dos mais diversos códigos e intertextos para figurar a complexidade poético-humana. A adoção desses novos códigos e intertextos funcionam como dinâmica lírica e processo de desautomatização do código poético.

Convergência continua obra aberta. Dão uma amostra disso os poemas analisados, cujos motivos, às vezes tão estranhos, principalmente em “Exergo” e “Grafito num muro de Roma” (bem como “Murilograma a Webern”, que traz sob outro

ângulo a antiga relação poesia/música). Assim, a leitura de *Convergência* conduz o leitor por meandros inimagináveis, na medida em que o obriga a buscar outros textos desse diálogo poético.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972 (Poetas modernos do Brasil, 2).
- BARBOSA, J. A. Convergência poética de Murilo Mendes. In:_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates, 105). p.117-136.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BENNET, R. **Uma história da música**. Trad. Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: EDUSP/Nacional, 1976.
- CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- CHAMIE, M. **Instauração práxis**. São Paulo: Quíron, 1974 (Vol. I).
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.
- FOUCAULT, M. **A filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- MACHADO, R. Linguagem e literatura por Michel Foucault. In: FOUCAULT, M. **A filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- MENDES, M. Convergência. In:_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.623-740.
- _____. Entrevista. **Veja**, São Paulo, setembro de 1972.
- _____. **Convergência**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- _____. **Idade do serrote**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Artigo recebido em 30/07/2010

Aceito para publicação em 26/09/2010