

## CONVERGÊNCIA E CONVERGÊNCIAS

*Rita de Cassi Pereira dos Santos*

*Convergência*, obra publicada em 1970, é a resposta maior de Murilo Mendes a si mesmo e à Literatura Ocidental. Realiza nela quase todo o seu ideal lírico. Quase, porque ser poeta é ser um moto contínuo da “poiesis”. Só a morte pode interrompê-lo. 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, por sua leitura é possível exercer a intertextualidade sobre o “corpus” poético mais amplo que é a obra de Murilo Mendes (...)”<sup>1</sup>.

Realmente, a obra nos permite isto e ultrapassa-o. Nela encontramos elementos convergentes das outras obras do poeta para esta e das de seus pares. Ressaltam-se algumas das principais palavras recorrentes que aparecem em toda a lírica muriliana — “piano”, “pedra”, “esfera” e variantes (roda, círculo, etc) e outras -. Guardam ela a força simbólica, as significações poéticas de antes e, ao mesmo tempo, ganham novas possibilidades de sentido. Um exemplo disso é “Piano e seus parentes” em *Convergência*.

Certas palavras foram citadas pouquíssimas vezes nos quatorze livros, mas não são menos importantes que as anteriormente citadas. É o caso do vocábulo “bomba”. Ele aparece em *Tempo Espanhol* e, principalmente, em *Convergência* assume função de termo recorrente, de símbolo. O poeta reflete nele a angústia e a preocupação do homem contemporâneo em face da possibilidade de uma guerra atômica, pois aquelas obras foram publicadas no período da guerra fria, 1959 e 1970 respectivamente.

*Convergência* conjuga vários códigos verbais e não verbais. Isto, em parte, não é novidade. Aparece em outras obras do Poeta e de outros. Novos são o eruditismo e os acréscimos. Por meio deles, o autor de *O Visionário* realiza a contemporaneidade de si mesmo (homem-poeta), proposta nas primeiras obras.

As palavras de cunho erudito são uma constante na obra de Murilo. O que chama a atenção é o incremento delas a partir de *Contemplação de Ouro Preto*.

Nesta obra, como em *Siciliana* e *Tempo Espanhol*, elas se adequam aos motivos quase sempre. Em *Convergência*, elas vão além. São características de um posicionamento estético-vanguardista. Vale-se ele de procedimentos da cultura em geral, como nos diz ele 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 da essência (...)”<sup>2</sup>.

A busca da essência, como não poderia deixar de ser, é aprofundada na linguagem. Através dela cria a dubiedade de algo próximo (língua conhecida) e, simultaneamente, distante (realidade a sondar). O autor de *Metamorfoses* faz de seus poemas mais ainda textos reflexivos. Obriga o leitor a escavar a significação (a polissemia) das palavras para tentar vislumbrar a mensagem.

Dentre os acréscimos não realçados alguns. Na área dos motivos encontra-se a presença explícita do Oriente através de artistas e filósofos. Não aparecem em obras líricas precedentes. Com eles, Murilo usa o mesmo procedimento de abstração tempo-espaço, verificado em obras anteriores com artistas e/ou filósofos do Ocidente. São encontrados, por exemplo, nos “Grafitos”: um poeta chinês, Lei-Po, do século VIII d.C.; um filósofo hindu, espécie de santo, Shrê Râmakrishna e um artista plástico japonês, Hokusai, ambos do século XIX. Há também na obra, a presença de novos espaços geográficos provavelmente visitados: “Fez”, “Marrakesh”, “Meknés”. Nova ainda é a presença de versos em língua estrangeira<sup>3</sup> que aliados a outros recursos tornam ainda maior a dissonância da obra. Os procedimentos são, por um lado, o resultado de um longo processo de depuração em busca da essencialidade da linguagem poética. Por outro lado, são a incorporação crítico-criativa dos movimentos culturais, evidentemente de vanguarda. São, portanto, em Murilo Mendes como em qualquer outro artista, o empenho constante de atualização, satisfazendo a uma necessidade íntima. Coloca-o consoante a seu tempo e, concomitantemente, leva o poeta a ultrapassá-lo.

Vivendo na Itália, o autor de *Sonetos Brancos* conviveu com as mais expressivas vanguardas européias. Delas assimilou e trabalhou os motivos e técnicas. Contudo, não só aquelas estão incorporadas à poética muriliana, mas também à vanguarda brasileira. Embora longe do Brasil, Murilo Mendes nunca desconheceu o que se passava no país. Manteve-se a par das efetivas conquistas estéticas e do desenvolvimento geral do Brasil. A comprovação, dentre outras, está em “Grafito para Mário de Andrade”, outro sofredor de “brasilite”:

(...)

Esmaga-me concreto  
Ainda mesmo à distância

(...)  
BR difícil multívago  
Oscilando Coisa maior  
Entre mocambo e arranha-céu  
Entre molusco e caviar  
Entre a inácia e a gateza”.

A aproximação maior com a vanguarda brasileira, dá-se, a meu ver, com algumas das propostas de procedimentos do “poema-praxis” de Mário Chamie<sup>1</sup>. Dentre elas, destacam-se em relação a Murilo Mendes, primeiro, a concepção de “poema-praxis”. Consiste em um “projeto semântico” onde a “palavra se abriga em seu espaço e se defende da interferência definidora das situações externas. É no poema (...) que ela cria a multivocidade, graças às relações que estabelece com os co-partícipes<sup>3</sup>.

Existe também em *Convergência* a concepção de um “suporte interno de significados”. Nele, “as palavras aparecem nos diversos blocos de um campo de defesa semântica, constituindo-se de vetores contínuos e continuados que se irradiam a todos os signos”. Provocam-lhe a mobilidade inter-comunicante até onde o espaço preto permite-o em seus movimentos centrípetos e centrífugos. As características marcantes dos vetores contínuos e descontínuos destacam-se no nível de uma órbita fonética e em outra semântica. De um lado, há a proximidade e semelhança dos fonemas. De outro, a incidência de letras matrizes (concentração de vogais ou consoantes)<sup>6</sup>.

Em “Metamorfose (II)” tem-se um exemplo deste campo de “vetores contínuos e descontínuos”. Estes são constituídos pelas palavras — “Astronave”, “pesca”, “ vaidade”, “Paul Klee”:

“Astronave  
Astroneve  
Astronive  
Astronovo

(...)  
símbolo 183 \f “Symbol” \s 16  
Paul Klee  
Paul clé”.

Esse procedimento já vinha sendo utilizado por Murilo Mendes. Pode ser encontrado, por exemplo, em “O Luar de Ouro Preto”, em *Contemplanção de Ouro Preto*, escrito entre 1949 e 1950. Parte o poeta da palavra “lua”, “suporte de significação” ou “vetor”. Ao longo do poema, ela vai gerando — “luar”, “luarenta”, “aluar”, “luando”, “luarão”, etc. Em torno do fonema /l/, desenvolvem-se outras palavras, como — “lira”, “alada”, “louca”, “lavada”, “lousa”, etc. Ainda no mesmo poema, o fonema /v/ de “Verônica” desencadeia — “vem”, “véus”, “envolverônica”, etc. A última palavra aponta para a aglutinação, um dos procedimentos intensifica-

dos em *Convergência*, juntamente com a justaposição.

Outro aspecto de aproximação entre *Convergência* e o poema-praxis é a fluidez da noção de verso. Não veicula a obra só um discurso rítmico-linear, mas também, signos de conexão no branco da página. Além disso, há a “mobilidade intercomunicante” que “circunscreve a dialética interna das palavras isoladas e das palavras incorporadas no espaço em preto”. Não se pode esquecer ainda “o processo isomórfico de informação”, correspondendo “aos efeitos de comunicabilidade propiciadores da fusão do tempo do poema-praxis com o espaço que ele presentifica”<sup>7</sup>. No poema-praxis, a dicotomia espaço-tempo deixou de ter sentido similar à lei da física quântica.

Também esta feição mostra-nos que Murilo Mendes esteve sempre na dianteira. A abstração tempo-espaço assimilada do essencialismo através de Ismael Nery e do surrealismo já indicia o “espaço presentificado que o suporte de significados articula”. A diluição dessas duas noções — espaço e tempo — verifica-se, especialmente, nos poemas construídos apenas de formas nominais. Neles, o tempo e o espaço apresentam-se como signos. São vocábulos e/ou espaços em branco (espaço) norteando o ritmo (tempo) do poema, contrapostos, às vezes, ao ritmo linear.

Em “Murilograma a C.D.A”, Murilo Mendes faz alusão ao “poema-praxis”, glosando Carlos Drummond de Andrade. Coloca o texto-praxis como uma das etapas estéticas percorridas:

“E agora, Josés?  
Além de Cummings Pound  
Além de Sousândrade  
Além de ‘Noigandres’  
Além de ‘Terceira Feira’  
Além do texto ‘Isso é aquilo’  
Sereis teleguiados?  
Restou a ságoma de Orfeu  
Com discurso ou sem”.

O aspecto visual de alguns poemas do autor de *Mundo Enigma* lembra também o do grupo do poema-praxis. Ambos apresentam textos dispostos à maneira de prosa ou em forma de coluna(s), com uma, duas ou três palavras em geral. Há ainda a espacialização maior entre palavras e versos. Consoante também é a utilização de sinais gráficos diversos — barras inclinada (/), sinais matemáticos (+, -, = e outros). Como nos casos anteriores, nos dois últimos procedimentos, Murilo é “precursor”. Muitos deles são encontrados nas primeiras duas obras do autor: Outros, a partir de *Tempo Espanhol*. É o caso, por exemplo, de pequenos círculos negros (símbolo 183 \f “Symbol” \s 12, símbolo 183 \f “Symbol” \s 12) — tipo de ponto final maior ou menor -, ao invés de números arábicos para separar grupos de estrofes.

O poeta — com inteligência, sensibilidade e profundo senso crítico — soube tirar de tudo o melhor. Manteve, como sempre, a sua independência em face dos modismos ou tendências estéticas.

A composição geral de *Convergência* recorda a das outras obras líricas e, como estas, traz a seguir o período em que foram produzidos os poemas:

**1-Convergência**  
**2-Sintaxe**  
**1963-1966”.**

O primeiro conjunto — “1-*Convergência*” — abarca dois subconjuntos — “Grafitos” e “Murilogramas”. Ambos trazem implícita uma tradição de comunicação condensada. Norteiam a intenção estrutural da obra.

Em “Murilogramas”, o poeta cria um hibridismo. Liga Murilo, do espanhol, ao elemento composicional grego — “grama”, letra, sinal, marca — utilizado em compostos das línguas latinas, para a sua comunicação poética. O neologismo traz implícita o prefixo também grego — “tele”. Leva o leitor à associação mental de “telemurilogramas”. Os telegramas como a poesia ocupam uma folha em branco. Diferente daquela só são endereçados às pessoas vivas. Nos murilogramas, o “vivas” ganha uma dimensão cósmica, transcendente. Vivas, aqui, englobam tanto o sentido físico (pessoas no mundo), como o de idéias energéticas circulares. No último caso, estão artistas, filósofos, poetas de diferentes épocas do Oriente e do Ocidente. Sob os dois estados, as pessoas continuam a moldar o homem e o mundo. Elas continuam vivas por que “os livros não são homens, não contêm a substância, o próprio sangue do homem?”<sup>8</sup>. Essas presenças estão vivas na lírica muriliana e na de outros poetas, pois é tradição na poesia moderna escrever poemas sobre seus congêneres — filósofos e artistas em geral.

Os poemas que iniciam esse subconjunto são: “Murilograma ao Criador” e “Murilograma a N.S.J.S.”. Ratificam a posição de Murilo Mendes como homem religioso. Guardam, contudo, a mesma atitude dialética e questionante das obras de antes. Estão voltados para o aqui e agora do momento histórico da criação do poema:

“(...)  
Sou tudó menos o universo  
Que emprestaste ao homem  
20 Físico nuclear  
À tua imagem e semelhança:  
Expansionista.  
(...)”

Nossa problemática progride  
À dimensão do universo,  
Esquadrinhando-o  
Esquadrinhamos-Te  
Ex-tóteme”.

(“Murilograma ao Criador”)

Os ‘Grafitos’, de tradição mais antiga que os telegramas<sup>9</sup>, têm, diferentemente destes, espaços e formas variadas. Estes aspectos já estão presentes no poema “Muros”<sup>10</sup> em *Os Quatro Elementos*, obra de 1935:

- 10 O muro é um álbum em pé  
Política poesia  
Desordem sonhos projetos  
Anseios e desabaços  
Um coração atravessado por uma flecha  
‘Gravo aqui neste muro  
O amor de João Ventania por Madalena’  
Datas de crimes, de encontros e de idílios  
VIVA O COMONISMO

(escrito na parede de uma igreja).

Os versos dão uma definição poética do que é grafito<sup>11</sup>. Neles se percebe, mais uma vez, a posição de Murilo como homem visceralmente integrado em seu meio. Com “olho armado”, descobre formas de comunicação diferentes das de sua formação cultural. Capta nelas os gritos reprimidos, a inquietação, o exibicionismo, os ímpetos amorosos, a postura ideológica, enfim a veia artística do homem de todos os tempos.

O autor de *Poemas*, na década de trinta, parece intuir a explosão do grafito nos últimos trinta anos. Essa forma de comunicação, hoje, abrange diferentes classes culturais. Vai desde o homem do povo, os jovens em geral, passando pelo abuso dos políticos até chegar ao artista plástico acadêmico nestes últimos vinte anos. O exemplo mais típico desse último caso é o de Alex Vallauri, na cidade de São Paulo. Começou ele, na década de setenta, a colorir os diversos pontos da cidade com bailarinos, acrobatas, o deus Pã e outras figuras. Foi logo seguido por outros artistas plásticos. O que acontecia em São Paulo espalhou-se por outras capitais brasileiras. Já ocorria em outros países da Europa e nos Estados Unidos principalmente. Essa linguagem tensa, gráfica e/ou pictórica está de acordo com o contexto contemporâneo, marcado pela visibilidade e a pressa. Essa forma de linguagem cifrada serve de parâmetro aos grafitos de Murilo Mendes. São grafitos assimilando a diversidade de lugares. São também endereçados às pessoas de sua convivência.

O poeta-grafiteiro de *Convergência* é diferente daquele do poema de 1935, em sua percepção de imagens. Nessa última obra vê imagens, quase sempre não percebidas pelas pessoas. São imagens descobertas pela imaginação e/ou pela vivência. São imagens que ganham expressividade, impressividade, vida na folha em branco.

Os dois subconjuntos — “Grafitos e Murilogramas” — estão emoldurados por um mesmo poema com títulos diferentes. Aparece como “Exergo” na abertura e como “Final e Começo”<sup>12</sup> no fechamento dos conjuntos. Surge no término do último a palavra “Fim?”. A interrogação neutraliza o sentido primeiro da palavra.

Reforça o vocábulo “começo”, apontando para o conjunto a seguir — “Sintaxe”. Mostra o poeta que os três conjuntos se completam e se harmonizam na obra. Destrói a possível impressão de textos isolados, sugeridos pelos subtítulos que agrupam poemas.

Foi relativamente fácil tecer conjeturas sobre o título do poema-moldura do fechamento dos subconjuntos. O mesmo não ocorreu no da abertura — “Exergo” — palavra de cunho erudito. Nela está a chave para a compreensão de *Convergência* e das outras obras. Etimologicamente 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 “exergácia”, aclaração de uma idéia por meio de outras equivalentes ou oferecendo o sentido de conclusão de algum trabalho. A polissemia que envolve o vocábulo “exergo” harmoniza-se com a de *Convergência*. Esta, em relação à produção lírica anterior do poeta é uma miniatura. É a “miniatura literária”, no dizer de Bachelard, “ativa valores profundos”<sup>13</sup>.

No poema “Exergo”, de apenas sete versos, Murilo Mendes condensa metaforicamente toda a sua produção literária. A distância além do normal, entre os versos, iconiza, por um lado, o novo procedimento vigente em grande parte da obra. Por outro, conota a dispersão espaço-temporal do burilamento progressivo feito pelo poeta em sua lírica:

Lacerado pelas palavras-bacantes  
visíveis tácteis audíveis  
Orfeu  
Impede mesmo assim sua diáspora  
5 Mantendo-lhe o nervo & a ságoma

Orfeu Orftu Orfele  
Orfinós Orfvós Orfeles.

Nos versos 1 e 2, em sete palavras, o autor de *Parábolas* aponta para as obras marcadas pelo derramamento de palavras — “palavras-bacantes”. Assinala também nelas a forte presença dos sentidos — “visíveis, tácteis ou audíveis” -, perpassando toda a lírica como imagens. No verso 3, isola-se o elemento vetorial das poéticas de ontem e de hoje — “Orfeu”, máscara do poeta. É ele que impede a “diáspora”, dispersão das palavras, “mantendo-lhes o nervo & a ságoma”. Na condensação metafórica do “nervo” estão os movimentos centrífugos e centrípetos dos elementos poéticos. O nervo tem a função de ligar as partes do sistema nervoso com diversos órgãos do corpo e de conduzir as sensações. Estrutural e semanticamente, as palavras e sintagmas realizam o mesmo processo na obra e de obra para obra. A palavra “ságoma”, moldura, condensa várias possibilidades significativas. A primeira, o próprio poema como moldura. Depois sugere, talvez, o arcabouço do poema — versos — que o poeta mantém, em geral, apesar das inovações

formais. Ou ainda indicia a moldura preservada, ou seja, títulos de obras anteriores conservados como títulos de poemas ou no interior deles. É o caso de *Metamorfoses* (1938-1941), resurgindo como título de vários poemas em *Convergência*.

Os versos finais são a repetição do terceiro, com variantes. Similar a um trecho musical onde uma nota gera modulações ou sugerem uma conjugação à maneira imperativa. Na dinâmica dessa pseudo-conjugação, Murilo Mendes sintetiza aspectos formais e semânticos. A aglutinação dos elementos (no caso-pronome pessoal) é o processo dominante, na obra, aliado à justaposição. No semântico, o poeta qualifica a si mesmo e aos outros artistas próximos ou distantes que constituem todo o seu universo poético:

“Orfeu Orftu Orfele  
Orfnós Orfvós Orfeles”

A ausência de vírgula nos versos, como em todo o poema e de ponto final fechando-o está em consonância com a lírica moldura. Diz também a interação das obras entre si, do poeta com elas, com as pessoas e com o mundo em prospecção. “Exergo” é a miniatura da miniatura que é *Convergência* em relação às outras obras.

“Sintaxe” é o último conjunto de poemas de *Convergência*. Caracteriza-se por um ecletismo formal. Corresponde a uma posição de liberdade que exclui a sujeição a uma única estética e/ou técnica. É o corolário de uma postura professada ao longo da vida por Murilo Mendes que, aqui, ganha um tom maior.

A linguagem incrementa o processo de independência estética. Realizam-se, também, nesse bloco, algumas das colocações teóricas de Hugo Friedrich sobre a linguagem da lírica moderna. Aponta o crítico para o caráter experimental da linguagem. Dela “emergem combinações não pretendidas pelo significado”. Destaca ainda o desmembramento da sintaxe e a redução dela a expressões nominais. Há, portanto, uma “hostilidade da lírica moderna à frase” discursiva. Esta “hostilidade”, aqui, como em outras obras, é marcante, não absoluta. Aparece também a parataxe com certa ênfase. Ela está ligada à modernidade e aproxima-se do “cromatismo” em música. Nele não há tonalidades determinadas. E na parataxe não existe oração principal. Em ambos há uma equivalência entre os componentes da pauta e os do poema de per si.

Em toda lírica muriliana há um dueto de procedimentos da música e da pintura principalmente. Em “Sintaxe”, sem descartar os processos pictóricos, dominam os da música atonal. Nesse tipo de música, as peças são curtas. Aqui, muitos textos poéticos são bem pequenos. Há alguns que nos lembram os poemas minutos dos primeiros anos do Modernismo brasileiro. É o caso, por exemplo, de “Dois Tempos”:

Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidio.  
Ouviu-se um estampido: era Hitler cuspidio.



O título ambigualmente conota tempos históricos e indicia o próprio tempo musical. Nesse poema tem-se um dos poucos casos de hipotaxe. No isocólon, os fonemas /v/, /t/, /i/ e /ã/ aliados à variação de rimas toantes geram uma consonância estrutural e fônica. Todos estes elementos e mais a contra-posição sêmica criada pela rima (-indo, -ido) sintetiza e iconiza a ação e derrota de Hitler na Segunda Guerra Mundial.

Dentro da modalidade, poema-minuto, estão, ainda, “A Corda” e “Noite Etrusca”.

Os procedimentos da pintura aparecem no poema “Colagem para Drummond”. Como indica o título, o texto é uma colagem feita com palavras, a maioria, tiradas da lírica drummoniana — “pedra”, “mortos”, “enigma”, “áporo”, etc. O material colado é “estranho” à poética de Murilo.

Murilo Mendes toma três palavras chaves — “Drummond”, “Itabira” e “Brasil”. Funcionam como formas recorrentes, em epífora, final do verso e, em mesodiplose, meio do verso. São vetores sêmicos ou células rítmicas que engendram o ritmo do poema. Este é, predominantemente, em *staccato*, marcado pelos *rejets*. Todos os versos são isométricos, mas no ritmo, embora domine a isorritmia, há algumas variações. Os versos de 1 a 17 e o último têm treze sílabas. Prevalece neles a equivalência “Itabira/Drummond”:

As pedras de Itabira. A pedra de Drummond.  
O ferro de Itabira. As farpas de Drummond.  
As tropas de Itabira. Os tropos de Drummond.  
As madres de Itabira. Os mortos de Drummond.

Em todo esse primeiro conjunto de versos sobressai o jogo palavra-puxa-palavra, como indicação de uma técnica muito usada pelo autor de *Sentimento do Mundo*.

Os versos de 18 a 24 são alexandrinos e a equivalência é Drummond/Brasil. Além do processo palavra-puxa-palavra e das figuras anteriores, há também a diáfora, repetição de palavras homônimas:

A época de Drummond. A época do Brasil.  
O áporo de Drummond. O áporo do Brasil.

Nesse jogo, Murilo situa espacial e artisticamente o poeta de *Claro Enigma* no particular — terra natal e obra — e no geral — Brasil.

Os procedimentos da música ou da pintura ou outros são apenas pretextos ou meios de que se vale o poeta para a depuração progressiva da linguagem e/ou da técnica poéticas. Aparecem, às vezes, como “Grafitos” ou “Murilogramas” que estendem seus fios-poema para comunicação cósmica e transcendente, buscando uma interação e integração harmônicas. É o que se observa em “Murilograma a Webern” que traz como epígrafe um verso de Rimbaud — “Je EST UN AUTRE”. Acha-se também inserido no corpo do poema, ampliando a significação do tema. O poema guarda a forma tradicional de estrofes, mas não de versos. Os possíveis

versos lembram um texto em prosa. Todavia, além dos sinais de pontuação, o poema exibe traços inclinados após eles. Os traços reforçam os cortes rítmicos. Tornam o ritmo mais tenso. Isolam as frases ou sintagmas nominais em blocos. Assemelham-se aos traços musicais separando os acordes e também as “séries” de Webern. Estas partem, em geral, “de uma célula rítmica geradora, segundo a qual um pequeno núcleo de três ou quatro sons engendra o discurso”<sup>14</sup>. No poema, Murilo Mendes não viabiliza totalmente esta técnica como o faz em outros poemas da obra. Contudo, dá ao leitor uma visão condensada do procedimento, convergência e transcendência dele. Mostra, ainda, como o músico é percebido pelo público. Cada aspecto corresponde mais ou menos a uma estrofe.

Das composições de Webern, Murilo Mendes salienta a extensão como forma, a execução e o rigor matemático. Elas são peças extremamente curtas cuja execução só requer poucos minutos<sup>15</sup>, como nos diz Otto Maria Carpeaux em *Uma Nova História da Música*.

A primeira estrofe inicia-se com a simbologia do “quadrado” e do “redondo”. As figuras, de um modo geral, simbolizam a “imagem de uma dialética entre o celeste transcendente, ao qual o homem aspira, e o terrestre onde ele se situa”<sup>16</sup>. O simbolismo reflete-se em todo o poema com maior ou menor significação:

“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.”

O “Decanta-se Guillaume Dufay” funciona como reflexo ampliador do mérito artístico de Webern. 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 tocar”. Neles, “a complexidade de composição só se revelava na leitura”. Era música dirigida à inteligência e não à sensibilidade. Essas observações de Carpeaux coincidem com outras que faz sobre as peças de Webern: “Talvez seja melhor ler apenas essas formas sonoras, geometricamente coordenadas, do que ouvi-las”<sup>17</sup>. A aproximação entre os estilos de ontem e de hoje é feita por Murilo Mendes 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, para isso, de um processo contrapontístico utilizado em muitos poemas — o passado para iluminar o presente.

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 “Oferecem-se uma falsa vista / E uma audição fantasma do mundo. / Tal ocisão contrai-se / Num simulacro de morte”. O termo erudito — “ocisão” (ato de matar, morte violenta) — reforça a idéia de “morte”, de alienação dos que negam o músico. “Ocisão” soa como metáfora fônica de fechamento (oclusão), de negação do real. Tal hipótese é ratificada pelos vocábulos “contraí” e “simulacro”. Contraposto

a isso está Webern como o que se acha em consonância com seu tempo:

(...) Mas tu / Intacto Anton  
Webern És concreto./ Teu espaço desaparece o vôo./ Disseste o  
fundamental.

No “desaparece o vôo”, Murilo metaforiza a oposição do músico ao cânon, à tradição, e no “És concreto”, o anti-romantismo de Webern. Na separação e isolamento da palavra “fundamental” enfatiza o essencialismo lógico (“mental”) do artista. Recupera “O som da praxis. / A praxis do som.”

A última estrofe é uma dúbia reflexão sobre o trabalho do musicólogo e, ao mesmo tempo, espelha-se sobre a estrofe anterior. Em uma primeira instância, o poeta conota tudo o que o músico não pode “contactar no paralém”:

Não podes contactar no paralém / O pulso da idade arritmica. / 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 aparentemente negado como não expressão de Webern está em germe na música deste. E vai se concretizar na música eletrônica. Esta é, a meu ver, a continuação lógica da música atonal. Aquela aproveita e recria os diferentes sons da “cidade arritmica” e outros.

Só nessa última estrofe compreende-se um pouco melhor o início da segunda: “Fuzilando-te / Anton Webern / Por engano / Fuzilaram quem ? / (...)”

Webern é o “tu”, mas o “tu” é reversível ao “eu”, conforme Benveniste. Desse modo o poeta se confunde com o músico e se reconhece nele: “Je EST UN AUTRE”. O verso de Rimbaud fecha o poema. Percebe-se, então, que a epígrafe indicia essa identificação. A dissonância musical de Webern é semelhante à dissonância poética de Murilo Mendes. Ambos tornam-se estranhos à percepção comum. Daí o plural unificador: “Não somos fuzilados por engano.”

Em *Convergência*, os motivos, tendo os mais variados intertextos levam-nos a sondar as problemáticas mais diversificadas. Neles, o autor elege a poeticidade por meio de procedimentos e recursos variados em busca da essência. A procura é uma longa “viagem” de movimentos centrífugos e centrípetos na obra.

Murilo Mendes utiliza os mais diversos códigos para figurar a complexidade poético-humana. A adoção desses códigos funciona como dinâmica lírica em processo de desautomatização do signo e de revitalização do código poético. Nesse ludismo aproxima, às vezes, o poema de seu possível referencial estético, topológico ou humano, levando-nos a perceber a mensagem refletida a partir de um deles.

## NOTAS

- <sup>1</sup> BARBOSA, João Alexandre. *Convergência Poética* de Murilo Mendes in *A Metáfora Crítica*. São Paulo, Perspectiva, 1974, p.125.
- <sup>2</sup> *Veja* (revista). São Paulo, set. 1972, p.3.
- <sup>3</sup> Não foram citadas as palavras estrangeiras porque estas são uma constante nas obras de Murilo Mendes. Todavia em *Convergência* ganham fisionomia nova — palavra-camaleão. Dito de outra maneira, no espaço do poema, a palavra estrangeira, italiana e espanhola, principalmente, confunde-se com a 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 “ságoma”, moldura. Só se descobre ser estrangeira na pesquisa de dicionário. Assim, Murilo reforça o fechamento de mensagem.
- <sup>4</sup> Muitos dos procedimentos advogados e encontrados na poética de Chamie são comuns a outros poetas brasileiros, como Drummond, Ferreira Gular e outros.
- <sup>5</sup> CHAMIE, Mário. *Instrução Praxis*. São Paulo, Quiron, 1974, p.22, (Vol.1).
- <sup>6</sup> *Idem*, op. cit. p.22-25.
- <sup>7</sup> A interação da poética muriliana dá-se não apenas com o poema-praxis, mas com a lírica brasileira de diferentes épocas.
- <sup>8</sup> MENDES, Murilo. *A Idade do Serrote*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968, p. 9.
- <sup>9</sup> ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis, Editora Vozes, 1972. Segundo Laís Correa, o grafito procede “de cultura eslamítica que vai, desde o início do séc. XV, fundir-se na ‘moda da divisa’ e desdobrar-se na literatura emblemática e lapidar do barroco (...)”. Já a descoberta do telégrafo é mais recente, data do século XIX.
- <sup>10</sup> O primeiro poema de “Grafitos” traz convergentemente o título: “Grafito num Muro de Roma” (grifo meu), como a mostrar o diálogo entre os seus poemas.
- <sup>11</sup> Contemporaneamente por influência do inglês, o termo “grafite” é mais corrente. Todavia em português e italiano, a palavra é “grafito”.
- <sup>12</sup> O título “Final e Começo” é uma variação da expressão bíblica — “fim e princípio” — uma das formas recorrentes em toda lírica muriliana.
- <sup>13</sup> BACHELARD, D. Gaston. A poética do espaço, in: *Bachelard*. Tradução de Joaquim José M. Ramos, São Paulo, Abril Cultural, 1978. (Os Pensadores) p.295.
- <sup>14</sup> SCHOENBERG. Pierrot Lunaire. *Opus 21*, São Paulo, Abril Cultural, 1979, p.2 (Opúsculo anexo ao disco). Esta técnica musical, de certo modo, lembra os vetores semânticos.

- <sup>15</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Uma Nova História da Música*. Rio de Janeiro, Edições de Ouro, 1968, p.326.
- <sup>16</sup> CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des Symboles*. Paris, Robert Laffort/Jupiter, 1982, p. 165.
- <sup>17</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Op. cit. p 327.

---

RITA DE CASSI PEREIRA DOS SANTOS. Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo, Professora no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da UnB.