

# *Convergência*, de Murilo Mendes: a materialidade do signo ou a “textualização do real”

*Evaldo Balbino da Silva*  
Universidade Federal de Minas Gerais

A palavra transmite fato e idéia.  
O fato evaporou-se, a idéia finge.

Murilo Mendes

**N**a introdução à coletânea *Poesia completa e prosa* de Murilo Mendes, José Guilherme Melquior acentua que, “desde cedo, a poesia de Murilo exhibe uma autêntica vocação para a forma-fragmento”.<sup>1</sup> De fato, percebemos nos textos do poeta de Juiz de Fora uma preocupação com a palavra e com os modos pelos quais a mesma deve ser mais bem utilizada como único material do qual um escritor dispõe. No fazer poético muriliano, essa preocupação leva à busca de uma rigorosidade no trato com a palavra, de uma linguagem concisa, direta, concreta.

*Convergência*, último livro poético do autor, publicado em 1970, parece ser o ponto culminante dessa preocupação. É aí que de fato os poemas vão superar toda uma linearidade discursiva, por justamente não darem mais ênfase no relacionamento entre os versos, mas no inter-relacionamento entre as palavras. Os textos desse livro dão primazia, portanto, à linguagem, à medida que se estabelecem através de uma forte analogia entre o significante e o significado. Trata-se de um trabalho que explora os recursos que a língua oferece, na sua primeiridade concreta, a partir de uma “reformulação da palavra, numa ânsia de depuração do significado: idéias condensadas em constantes jogos semânticos, criações vocabulares,

---

<sup>1</sup> MELQUIOR, 1994, p. 18.

exploração exaustiva das possibilidades fônicas das sílabas, dos prefixos e dos sufixos”.<sup>2</sup>

Haroldo de Campos, em artigo sobre a poética muriliana publicado pela primeira vez em 1963, portanto anterior a *Convergência*, já aponta uma tendência à Formalização nesse poeta, a partir de um aforismo (“Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”) situado em *O discípulo de Emaús*, texto do mesmo poeta cuja poesia é apontada pelo crítico como inexoravelmente de vanguarda.<sup>3</sup> Posteriormente ao artigo de Campos e à publicação de *Convergência*, esta obra é apontada por João Alexandre Barbosa como um livro que resulta de um projeto que já vinha sendo experimentado esparsamente por Murilo Mendes em obras anteriores.<sup>4</sup> Para chegar a essa conclusão, Barbosa, assim como Campos, considera toda a obra de Murilo e aponta na mesma uma certa concepção poética que, vendo no trabalho com a palavra a tarefa primeira do poeta, considera “a imagem e o ritmo como elementos da realização do poema num nível de estruturação lingüística, e não apenas ‘colados’ à significação do texto...”.<sup>5</sup> Vejamos, pois, em termos gerais, como essa concepção poética se constrói no último livro de poesias do poeta.

*Convergência*, no seu todo, compõe-se de três partes: “Grafitos”, “Murilogramas” e “Sintaxe”. Começamos por esta, uma vez que nela o trabalho de experimentação com a linguagem se radicaliza. Segundo Júlio Castañon Guimarães, o texto que abre essa parte e o que a termina constituem uma arte poética, ao passo que todos os que se inserem entre ambos dizem respeito a exercícios com a linguagem. Vejamos, então, o primeiro, “Texto de informação” (p. 129). Nele, o poeta considera a palavra em si, a concretude da mesma,

(...)  
Sono da palavra  
Coisa-feita.  
(...)

---

<sup>2</sup> ARAGÃO, 1976, p. 33.

<sup>3</sup> CAMPOS, 1992, p. 65-75.

<sup>4</sup> BARBOSA, 1974, p. 117-136.

<sup>5</sup> BARBOSA, 1974, p. 122.

Tiro do bolso examino  
Certas figuras de gramática  
de retórica  
de poética  
Considero-as na sua forma visual  
Fora de função / no seu peso específico  
& som próprio  
de palavras isoladas,

e fala da violenta tentativa de operar a linguagem,

Inserido numa paisagem quadrilingüe  
Tento operar com violência  
Essa coluna vertebral, a linguagem.

Termina o poema, referindo-se a outros criadores que também operaram a linguagem de modos afins:

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.  
Francispongei-me. Mondrianizei-me.

O último poema de “Sintaxe”, “Texto de consulta” (p. 205), além de ainda falar da materialidade da palavra (“O texto-coisa me espia/Com o olho de outrem”), abarca questões mais amplas, como a relação entre o real e a palavra (“A palavra cria o real? / O real cria a palavra? / Mais difícil de aferrar: / Realidade ou alucinação?”), os limites da autoria (“O texto deriva do operador do texto/Ou da coletividade – texto?”), as dimensões nacionais e universais dos textos (“Existe um texto regional/nacional / Ou todo texto é universal?”), e assim por diante. Levantando essas questões, o poeta se configura como crítico do fazer poético num sentido mais amplo.

Como já indicam os títulos desses dois poemas, ambos servem como texto de informação e de consulta para o leitor. Concordando com Guimarães, esses dois textos, em “Sintaxe”, por assumirem certa gravidade de discussão de grandes questões, delimitam e inserem todos os outros poemas, que se compõem por jogos vocabulares e sintáticos, dentro de uma discussão poética mais ampla, ou seja, em “Sintaxe”, discussões para além da materialidade do signo abarcam também a consciência das potencialidades oferecidas pelas palavras. Na busca dessas potencialidades, dá-se a articulação de unidades significativas dos vocábulos, com a exploração de seus caracteres mórficos, fonéticos e semânticos, o que confere às imagens construídas um valor antes plástico do que discursivo. Nesse

sentido, o poema aponta para suas próprias estratégias de articulação, materializa sua construção e se estabelece como presentificação, como objeto, coisa, máquina de linguagem.<sup>6</sup> Assim temos o poema “Palavras inventadas (em forma de tandem)” (p. 190), em que o signo é considerado materialmente, sem nos remeter a idéia alguma:

Ardêmpora	neclauses
Bisdrômena	guevolt
Canéstrofa	trapesso
Desdômetro	fanúria
(...)	

Já em “Explosões” (p. 133), o próprio explodir instaura-se (materializa-se) no poema, através da insistência de sons oclusivos bilabiais. E a explosão da bomba, a princípio invencível, instaura a impossibilidade de se reinventar a ode, canto órfico que se oporia a qualquer catástrofe. Entretanto, após a sucessão dos sons oclusivos que mimetizam as explosões, instaura-se uma pausa, marcada pelo sinal gráfico (l), e então o homem surge como o agente possibilitador da reinvenção da ode e mais o que isso implica: o fuzilamento da bomba e a libertação da vida.

A ode explode. O bode Explode.  
O Etna explode. O erre explode.  
A mina Explode. A mitra explode.  
Tudo agora e amanhã explode.  
Exceto a Bomba: o homem não pode.  
O homem não pode. O homem não pode. O homem não pode.

•

O homem pode:  
Saltar a vida. Fuzilar a Bomba. Reinventar a ode.

Enquanto “Sintaxe” constitui-se basicamente por exercícios lúdicos com as palavras, culminando em questões que dizem respeito a uma discussão poética mais ampla, “Murilogramas” surge como discussão dessas questões nos mais diversos escritores. Em vez de buscar nestes os traços que interessam a seus próprios poemas, diz-nos Guimarães, “Murilo fica livre para, de um lado, buscar os traços próprios destes criadores e, de

---

<sup>6</sup> GUIMARÃES, 1993, p. 218.

outro, realizar isto com a invenção de poemas altamente experimentais”.<sup>7</sup> Em “Murilograma a João Cabral de Melo Neto” (p. 102), por exemplo, falando de traços da poesia desse poeta, como a síntese e a busca do concreto, Murilo também constrói um poema de linguagem enxuta,

Construir linguagem enxuta  
Mantendo-a na precisão,  
Articular a poesia  
Em densa forma de quatro,  
Em ritmos de ordem serial;  
Aderir ao próprio texto  
Com o corpo, escrever com o  
Corpo;  
Exato que nem uma faca,

e apresenta a mesma busca pelo que é físico, palpável,

Força é abolir o abstrato,  
Encarnar poesia física,  
(...)  
Descobrir o ovo, a raiz.  
O núcleo, o germe do objeto.

Trata-se da busca pela palavra-coisa, estilizando-a. Busca pelo objeto, pelo texto em si, que se configura também em “Murilograma a Nanni Balestrini” (p. 116),

Truncar a palavra / Coisa  
Podá-la nas patas  
Estilhaçá-la consciente.

É nesse texto também que se afirma o esgotamento da abstração, da metáfora, do “homem-metáfora”. Daí a impossibilidade da abstração e a necessidade de um discurso poético que se faça através da concretude da palavra consubstanciada agora, não mais no significante colado a uma significação, mas no significante considerado em si mesmo. Isso verificamos no último verso construído, em quase toda sua totalidade, por um traço, um risco que não é palavra e sim marca inscrita na linha, concreta, apontando para si mesma.

---

<sup>7</sup> GUIMARÃES, 1993, p. 218.

Dante / Petrarca / Leopardi  
Operaram quando ainda  
Subsistia  
O homem-metáfora.

O homem  
Hoje  
Não —————

Em “Murilograma a Leopardi” (p. 68), ainda é insistente a idéia de exaurir-se do abstrato mundo das idéias, para buscar a palavra, pois é esta que dá acesso à colina:

Atinges a colina com palavras.  
Adivinhas talvez  
A próxima aurora elétrica  
Desligando-nos do teto  
Das Idéias, antigos.

Na primeira parte de *Convergência*, “Grafitos”, a palavra inscrita, considerada em sua fisicidade, é comparada a outro objeto de arte, a pintura. Se por um lado o poeta demonstra dúvida com relação à permanência do objeto-pintura no tempo, por outro ele nega o esgotamento da palavra, porque eis que esta se inscreve como o grafito, que é inscrição ou desenho rabiscado nas paredes dos monumentos antigos e que, por estar inscrito, chegou até nós:

Esgota-se (?) a pintura  
Não a palavra pintura...

No livro como um todo, e principalmente em “Grafitos”, há uma aproximação, no aspecto formal mesmo, entre a poesia, o trabalho com a palavra, e as artes plásticas. Assim como a pintura explora o espaço da tela, a geometria que este espaço lhe permite, a palavra poética também faz uso da página, no intuito de sugerir mais a partir do próprio texto. “Grafito num muro de Roma” (p. 01) fala da desintegração do cosmo que se dá através de um eterno e constante roer. O verme roedor aqui surge como o tempo, o inexorável tempo que a tudo destrói. Nesse poema, a desintegração de tudo, o ato de roer mesmo, realiza-se no interior dos próprios versos, tanto pela utilização repetitiva da letra “r”, quanto pelo uso da superfície da página, ao se deixarem espaços em branco entre

palavras no interior de dois versos, o que dá visualmente a idéia de corrosão dentro do próprio texto:

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

Considerando essa encenação da materialidade dos signos em *Convergência*, Laís Corrêa de Araújo indagou a Murilo se esse era um livro de poesia concreta, ao que o poeta respondeu:

Não. É um livro que resume a meu ver as experiências de 22, de 30, e que revela influência dos concretos e dos práxis – o que não impede de ser um livro muito muriliano. (...) Se não é, como você pergunta, um livro de poesia concreta, *Convergência* deve muito ao concretismo: em vários textos desarticula a estrutura clássica; o verbo é abolido, muitas palavras são postas em evidente relevo (embora não com rigor gráfico). Outras isoladas, etc (...) Tal orientação é mais nítida ainda em ‘Sintaxe’ (...) Minha grande preocupação com a síntese (...) Sou um torturado da forma. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis.<sup>8</sup>

Entretanto, considerando que em livro anterior do poeta, *Tempo Espanhol*, editado em 1959, já são apontados elementos que denotam experimentação com a linguagem, Araújo supõe ser melhor falar em concomitância das renovações de Murilo e dos concretistas do que considerar como um caso de influência. No entanto, para além dessa discussão, fato é que o mesmo Murilo Mendes, no trecho acima transcrito, reconhece as características de seu último livro que o aproximam, em muitos momentos, dos recursos então utilizados pelos concretistas. Falamos de aproximação porque, mesmo sendo *Convergência* um livro cuja construção dos poemas “recorre à exploração visual do espaço da página, à adoção da sintaxe nominal, às consonâncias e dissonâncias semânticas e fônicas, à criação de neologismos, aos sinais gráficos”,<sup>9</sup> nele ainda estão presentes, como já vimos em alguns trechos transcritos, as

---

<sup>8</sup> ARAÚJO, 1994, p. 49-50.

<sup>9</sup> GUIMARÃES, 1993, p. 58.

preocupações essenciais do poeta (as dimensões metafísicas, as contradições, as angústias, as dilacerações de um mundo universalmente caótico...), que se textualizam através da redução do real à linguagem, ou, em outros termos, trata-se do real textualizado na linguagem poemática.

Essa “textualização do real” se dá na medida em que o poema aponta para as suas próprias estratégias de articulação, explicitando-se, portanto, enquanto uma estrutura. Nesse caso, poder-se-ia supor, a princípio, que estaria fadada à inexistência a possibilidade de uma representação, uma vez que o foco agora incide sobre a materialidade do signo. Em verdade, na instauração do poema como máquina de linguagem, a presentificação do significante e a representação não se excluem, pois “a consciência de que está ocorrendo a representação não desaparece por fora da presentificação que é o poema. Apenas para chegar-se convenientemente àquela, faz-se necessário o deciframento adequado desta”.<sup>10</sup> Portanto, literariedade e realidade não se excluem, já que no espaço do poema articulam-se o poético e o real. É isso que se registra em “Grafito segundo Kafka” (p. 34-37):

1

Marcar a solidão, sem consciência,  
Sem lâmpada, sem mapa ou mão tangente,  
Trocando as letras do seu próprio nome.

Que tinhas de comum contigo mesmo?  
Bastava-te o respiro da palavra.  
Tua testa, teus pulmões tramaram contra  
Ti. Autoabandonado antes de alguém te.

2

K:  
Todos falam da morte paralém:  
Eu falarei da morte paraquém:



Perdi a carta o passaporte o eco.  
Magazines fechados. Tudo está, sempre

---

<sup>10</sup> BARBOSA, 1974, p. 10.



Esteve fechado. Alfabeto partido.  
A fechadura fecha, não se abre.

A escada rolante, em sentido contrário:  
Sobe para baixo, desce para cima.

O anúncio luminoso ilumina o sabão.  
O ônibus conduz-me ao armazém de Anubis.

Para quem apelar? Telefonam em chinês.  
Telegrafar à ONU? A resposta em kafkês.

3

Sou recolhido diante de outro homem:  
no limiar do inferno que não sei.  
Nem ele sabe.

4

A mensagem era de outro. Para outro.  
Deram-na por engano. Quem sou eu.

•

A versão do robô – talvez genuína.

•

O absurdo, nosso pão cotidiano,  
Nossa técnica atual de autoasfixia.

•

Sou da terra e do céu enquanto textos.

•

Crer num deus: é ser oculto a si  
Ou então se manifestar ao próprio ser?

•

Campoconcentração: só para o imbele.

•

Os tremores de terra sem sismógrafo,  
Sem sismograma. E sem tremor de terra.

•

A destruição do rito: uma parte do rito.

•

As nádegas na adega de quem são?  
A voz que me tocou não é voz, nem me toca.

•

Não sou de meus irmãos, de meus pais ou de mim.  
Ottla minha irmã: irmã de quem?

•

Os dois K do meu nome: num só nome.  
O F comprimido entre dois A, dois K.  
Pobre deste nome sem esfera. Só ângulo.

5

O cristão que não sou, o judeu que me estranho.

Tudo vem de Moisés, vem de Freud ou da Índia.  
Houve judeus hindus à época do Buda?

Em Paris sofro de praga. Em Praga, de Paris.

A crueldade: mais lúcida que o antônimo.  
América, Rússia, China, de tão grandes  
Tornaram-se para mim abstrações.

Veio Rebeca, mas não era Rebeca:  
Antes de chegar, eu destruía a aliança.

Nada se explica. Tudo se destrói.  
E tudo se transforma – para outrem.

Sinto-me a desprazer na casa de um qualquer.  
Toda casa é uma praça, e na praça quem sou?

A palavra transmite fato e idéia.  
O fato evaporou-se, a idéia finge.

•

Não pedi para nascer, não escolhi meus pais.  
Fui imposto a mim próprio. O enigma permanece.

Nesses versos já observamos a presença simultânea de questões metafísicas, questões para além da simples materialidade do signo, uma linguagem objetiva e o uso de elementos gráficos (●) que, fugindo à técnica tradicional de se escreverem poesias, instauram entre as estrofes um espaço muito mais forte do que um mero espaço em branco. Dialogando com Kafka, e dele falando, a voz poética diz do absurdo de uma vida, das dúvidas existenciais, das contradições de uma vida humana, enfim do homem em seu estado e sua estada no mundo. A expressão “kafkiano”, como sabemos, passou a denominar todo tipo de situação contornada pelo absurdo, pela opressão, seja essa opressão de cunho político, moral ou até mesmo estético. Um preso político submetido a torturas macabras em porões de ditaduras vive uma situação kafkiana. Uma pintura moderna como, por exemplo, a de Francis Bacon, não deixa de pertencer a um universo kafkiano. O confinamento de funcionários públicos em repartições mal iluminadas também é uma situação exemplarmente kafkiana. Enfim, Kafkiana é toda situação sem saída. Kafka experimentou em vida todo tipo de paradoxo: nasceu judeu em um país cristão, tornou-se escritor dos mais criativos apesar de sua função como escriturário burocrata, escreveu em alemão apesar de nascer e viver na capital tcheca. Embora tenha estudado direito na Universidade de Praga, jamais exerceu a profissão. Sua literatura expressa a condição em que viveu a maior parte de sua vida: um homem ansioso e depressivo. Morreu de tuberculose em um sanatório, daí a referência, no poema, à doença (“... teus pulmões tramaram contra / Ti. Autoabandonado antes de alguém te.”) e à palavra como fonte de vida para o romancista e contista judeu (“Bastava-te o respiro da palavra.”). A palavra, pois, surge aqui mais uma vez como objeto de trabalho do escritor, objeto através do qual se pode falar da realidade, das questões humanas em geral, e para isso concentrando-se a atenção tão-somente nesse próprio objeto. É assim que a voz de Kafka surge na vigésima estrofe analisando seu próprio nome, Kafka. A imagem do “F comprimido entre dois A, dois K” diz da pobre condição de um nome/pessoa: “sem esfera. Só ângulo”.

Os dois K do meu nome: num só nome.  
O F comprimido entre dois A, dois K.  
Pobre deste nome sem esfera. Só ângulo.

Coexistem em *Convergência*, pois, a permanência de preocupações outras e a redução do real à linguagem, numa busca daquilo que na palavra é a matéria, o concreto, o tangível. É o que ainda nos diz a penúltima estrofe do “Grafito segundo Kafka”: dados o fingimento da idéia e a evaporação do fato, resta a palavra, que por si já transmite fato e idéia (“A palavra transmite fato e idéia. / O fato evaporou-se, a idéia finge”). Não é mais a realidade que fala pela linguagem, mas esta que, aceita como real pelo poeta, se torna a própria fala. Nesse sentido, o significado não está depois do texto, mas se inscreve marcadamente no jogo de linguagem por ele exercido. Já na primeira página do livro inscreve-se, no poema “Exergo”, termo que se refere à inscrição colocada à frente de uma obra, isso que estamos chamando de “textualização do real”. Nesse texto, Orfeu, aquele que canta, e que no caso é o poeta que escreve inscrevendo, apreende o real no espaço do poema, sem perder o controle das “palavras bacantes”, assegurando a estas a existência por apontar-lhes a materialidade (nervo, ságoma). Assim, a diáspora das palavras é evitada na medida em que o texto inscrito se volta para elas, para sua concretude, porque as mesmas são “visíveis tácteis audíveis”.

Se em “Texto de consulta”, poema já referenciado por nós, o poeta afirma que “A palavra nasce-me / fere-me / mata-me / coisa-me / ressuscita-me”, em “Grafitos” ele também faz nascer a palavra, ferindo-a, matando-a, coisificando-a; e tudo isso ele faz por justamente inscrevê-la como um grafito e, ao inscrevê-la, brincar com suas múltiplas possibilidades mórficas, fonéticas e, por fim, semânticas. Se na leitura de um poema devemos nos atentar ao jogo estabelecido pelos seus próprios versos, há de se ressaltar, então, que, quando houver um maior rigor na organização das palavras que encerram múltiplos significados, a via de acesso do leitor ao texto deve ser o próprio texto, uma vez que é ele próprio o dador de possibilidades de leitura. É esse que deve ser o procedimento de qualquer leitor que se aproximar de *Convergência*, porque se nesse livro ele ainda vai se deparar com um Orfeu cantando o metafísico, os mais diversos aspectos da realidade humana, vai encontrar também o Orfeu de grafito, atento à materialidade de tudo, principalmente à do signo.

## **Referências Bibliográficas**

ARAGÃO, Maria Lucia G. Poggi de. Murilo Mendes: o poeta sem tempo. *Ensaios e textos comentados sobre autores contemporâneos brasileiros e portugueses*. Rio de Janeiro: Educom, 1976.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. Entrevista concedida por Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARBOSA, João Alexandre. Convergência poética de Murilo Mendes. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

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

MENDES, Murilo. *Convergência*. São Paulo: Duas Cidades, 1970.

MELQUIOR, José Guilherme. Introdução. In: MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

## **Resumo**

Este artigo busca analisar, através do livro de poesias *Convergência*, de Murilo Mendes, a preocupação simultânea do poeta com a palavra em sua materialidade e com questões existenciais que na linguagem poética se textualizam.

## **Resumen**

Este artículo pretende analizar, utilizando el libro de poesías *Convergência*, de Murilo Mendes, la preocupación simultánea del poeta con la palabra en su materialidad y con cuestiones de la existencia humana tejidas en la textura del lenguaje poético.