

## MURILO MENDES E O COSMOTEXTO IDEOGRAMÁTICO

A correlação dialéctica entre os pólos antinómicos mas complementares *destruição / construção*, que domina toda a arte e toda a teorização estética e literária deste século, e que as vanguardas das primeiras décadas cultivaram com especial empenho, adquire um significado e uma projecção muito particulares no que respeita a uma dimensão específica da criação artística: a metamorfose e subversão do discurso convencional, na sua polidimensionalidade lógica, semântica, sintáctica e morfológica. Efectivamente, desde as vanguardas históricas, de que o cubismo de Apollinaire, o futurismo italiano de Marinetti, o cubo-futurismo russo de Khlebnikov, o dadaísmo de Tzara e o surrealismo de Breton constituem as manifestações mais exemplificativas, que a criação literária (aliada, num vasto movimento trans-semiótico, à pintura, à escultura e à música) se debruçou sobre os modos de transformação da funcionalidade utilitária da língua em erupção lúdica e erótica do corpo da língua. É neste sentido que as *parolibere* e a destruição da sintaxe proclamadas por Marinetti nos manifestos que constituem a sua verdadeira obra futurista, a par do *neologismo* que, na formulação dos futuristas russos, permitia ampliar o *volume* de vocabulário da língua, sedimentam a explosão verbal que estará na base de grande parte das neovanguardas pós Segunda Guerra Mundial, sejam o letrismo de Isidore Isou, a poesia experimental / visual, ou, no caso da literatura brasileira de que aqui se tratará, a poesia concreta, neoconcreta e praxis. A história do amplo movimento de renovação e de reestruturação da língua que define as obras de um considerável número de poetas deste século (e, por vezes, de romancistas como o James Joyce de *Finnegans Wake*) poderia descrever-se, a partir da expressão epigramática de Georges Bataille, como uma história da *dissolução das formas constituídas*<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> BATAILLE, Georges – *O Erotismo – O Proibido e a Transgressão (L'Erotisme, 1957)*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. 19.

Só nestes termos se poderá falar desse movimento generalizado de erotização verbal que pulsa nos grandes textos que ao longo de décadas pugnam por um regresso à condição adâmica, originária e cratiana das palavras. E nestes termos poderá eventualmente compreender-se em profundidade em que consistiu todo o processo de *libertação do automatismo perceptivo* para que Chklovsky chamou a atenção em 1917, e como se operou a projecção desse processo num mecanismo de reformulação dos modos de significação.

Num ensaio que expõe precisamente a constelação sémica da *dissolução* como traço essencial da poesia moderna, Luís Adriano Carlos sintetiza de forma lapidar e multidireccional todo esse lato e compulsivo movimento de metamorfose do signo a que os vários *ismos* das vanguardas do início do século conferiram especial atenção e intensidade:

A sua estratégia mais radical centra-se no núcleo de uma incandescência: a transmutação constante da matéria linguística, com uma finalidade desintegradora no campo das matrizes da representação. Experimentação das formas, imaginação do signo e remotivação da linguagem compõem uma espécie de *epistemologia poética da dissolução*, articulada – ou desarticulada – em duas grandes vias: a *via sintáctico-semântica*, que procede à reformulação radical da organização lógico-sintagmática do discurso e da correlação semiótica significante / significado; e a *via morfológica*, com incidência directa nas formas unilineares do significante linguístico<sup>2</sup>.

Conclui-se deste modo que a *crise da estética da representação*, que no século XIX conhece o seu momento originário na reacção romântica ao princípio da *mimesis* tal como havia sido defendido e praticado pela rigidez neoclássica, e que no mesmo século atinge um estágio de crucial relevância com as obras de Rimbaud, de Mallarmé e dos simbolistas, se converte ao longo do século XX na radical *crítica do meio da representação*, isto é, na potencialização da crise da linguagem enquanto sistema modelizante primário.

Produzida ao longo de mais de quatro décadas, a obra poética de Murilo Mendes firma-se indubitavelmente como um dos exemplos mais representativos na poesia em língua portuguesa da dissolução e transfiguração policoncentrada do discurso convencional. Com efeito, abandonados os tributos iniciais e necessários ao Modernismo brasileiro, que os primeiros três livros do escritor documentam – *Poemas*, de 1930, *História do Brasil*, de 1932, e

---

<sup>2</sup> CARLOS, Luís Adriano – *Poesia Moderna e Dissolução*, sep. da *Revista da Faculdade de Letras – Linguas e Literaturas*, II Série, VI, Porto, 1989, p. 252.

*Bumba-meu-Poeta*, do mesmo ano<sup>3</sup> –, o autor de *As Metamorfoses* produzirá um macro-texto proteiforme onde é possível surpreender-se a bipolaridade tensional de uma poesia que começa por se concentrar na deformação do *pólo semântico* da língua e que terminará, nas palavras de Gilberto Mendonça Teles, «numa *convergência* altamente experimental»<sup>4</sup>, ou seja, que culminará na desfiguração do *pólo morfológico* da língua. Livros como *O Visionário*, *Os Quatro Elementos*, *As Metamorfoses*, *Mundo Enigma* ou *Poesia Liberdade*, produzidos ao longo da década de 30 e nos primeiros anos da década de 40<sup>5</sup>, exibem um sujeito poético claramente atraído pelo universo insólito da imagem surrealista bebida em Rimbaud e em Lautréamont, um sujeito poético que modela a língua por dentro, que condensa a sua actividade demiúrgica no plano das *formas do conteúdo*, interseccionando tempos e espaços distintos através da energia conjuntiva da *imagem* geradora de «traços de fogo»<sup>6</sup>. Por esta razão, as primeiras duas décadas de criação literária de Murilo Mendes encontram-se perpassadas obsessivamente por um tropo dominante, a *metáfora*, em que se concentrará maioritariamente a projecção do princípio de equivalência, que rege o paradigma, sobre o sintagma, ou seja, em que se concentrará a função poética tal como Jakobson a definiu. Quer dizer: a heterogénese da poesia muriliana gera um percurso retórico de raiz dialéctica, polarizado progressivamente em duas figuras do discurso – a *metáfora*, incidindo sobre as *formas do conteúdo*, e marcando o período de criação do poeta de cariz surrealizante; e a *paronomásia*, incidindo sobre as *formas da expressão*, que caracterizará fundamentalmente os textos produzi-

---

<sup>3</sup> MENDES, Murilo – *Poemas 1925-1929*, Juiz de Fora, Editorial Dias Cardoso, 1930; *História do Brasil*, Rio de Janeiro, Edição de Ariel, 1932; e *Bumba-meu-Poeta*, *Revista Nova*, 8-10, São Paulo, Dezembro de 1932.

<sup>4</sup> TELES, Gilberto Mendonça – *A Escrituração da Escrita*, Petrópolis, Vozes, 1996, p. 209.

<sup>5</sup> *O Visionário*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941 – apesar de publicado apenas em 1941, o livro reúne textos produzidos entre os anos de 1933 e 1936; *Os Quatro Elementos* – composto em 1935, o livro só virá a ser publicado em 1945, juntamente com *Mundo Enigma*, e só na edição de 1959 de *Poesias* (Rio de Janeiro, José Olympio, 1959) o poeta o reintegrará na sua verdadeira cronologia; *As Metamorfoses*, Rio de Janeiro, Ocidente, 1944; *Mundo Enigma*, Porto Alegre, Globo, 1945; e *Poesia Liberdade*, Rio de Janeiro, Agir, 1947.

<sup>6</sup> BRETON, André – «Do Surrealismo em suas Obras Vivas», in *Manifestos do Surrealismo* (*Manifestes du Surréalisme*, 1946), Lisboa, Moraes Editores, 1969, p. 354.

dos no final da década de 50 e ao longo da década de 60, reunidos em duas obras da máxima relevância, *Tempo Espanhol* e *Convergência*<sup>7</sup>.

*Tempo Espanhol* e *Convergência* nascem sob o signo do *concreto*. Não por acaso, por altura da morte de Murilo, em 1975, o poeta português E. M. de Melo e Castro se comprazia na constatação de que «com o tempo o discurso Muriliano foi-se concretizando cada vez mais até atingir um elevado grau de pesquisa linguística e experimental que o coloca (com *Convergência*) na primeira linha dos Poetas de vanguarda da década de 60 e dos anos 70 [...]»<sup>8</sup>. Ora, se *Convergência* irrompe como o ponto-limite desse experimentalismo no plano da manifestação linguística, até porque se assumirá igualmente como o ponto de chegada de uma obra em incansável metamorfose, o certo é que *Tempo Espanhol* exhibe os primeiros passos de um Murilo Mendes cansado de uma poesia dominada por preocupações de carácter semântico, ou seja, exhibe os primeiros passos de um alterado sujeito poético que faz implodir a própria expressão. É neste sentido que o livro publicado em Portugal deve ser encarado como uma obra fundamental quando se pretende traçar o percurso das sínteses progressivas que marcam a poesia de Murilo Mendes: *Tempo Espanhol* representa o lugar de uma alteração, e portanto de uma alteridade, do sujeito e da poesia murilianas. É o lugar onde a *imagem* surrealista, sémico jogo de espelhos, se dissolve para dar espaço a um infinito reflexo dos significantes sobre si próprios, prenunciando o que em *Convergência* se transformará no que se poderia denominar a *imagem* concretista – o mesmo jogo de espelhos projectado no plano morfológico. É, enfim, a passagem de uma poesia de metassememas a uma poesia de metaplasmos. O que significa que, não sendo ainda uma obra concretista no que este concretismo implicava como movimento, *Tempo Espanhol* se apresenta como «uma proposta, paralela mas independente, de relativa *concreção* poética, dentro de um parentesco de áreas lingüísticas e parcial similitude de pesquisa»<sup>9</sup>. Esta concreção é desde logo evidente, não apenas na recorrência

<sup>7</sup> *Tempo Espanhol*, Lisboa, Livraria Morais Editora, 1959; e *Convergência*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1970. As citações dos dois livros serão feitas a partir da edição da obra de Murilo Mendes organizada por Luciana Stegagno Picchio – *Poesia Completa e Prosa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1994.

<sup>8</sup> «Murilo Mendes – Poesia Liberdade», in *Experiência de Liberdade*, Lisboa, Diábril Editora, 1976, p. 304.

<sup>9</sup> ARAÚJO, Laís Corrêa de – *Murilo Mendes*, Petrópolis, Vozes, 1972, p. 77.

do próprio lexema «concreto» ao longo de todo o livro<sup>10</sup>, mas também no anúncio do que virá a ser, em *Convergência*, o intenso e exaustivo investimento na concretude do significante. Atente-se em versos como os que se seguem:

Santiago de Compostela isolada no campo,  
[...]  
Pesquisando paralelos Corpo e estrela<sup>11</sup>.

Toledo divide-se em dois planos:  
O plano da solidez e intensidade.  
O plano da solidão e do silêncio.

[...]

Em Toledo descobri  
Silêncio e solidão sem fluidez,  
Silêncio e solidão góticos,  
Silêncio e solidão sólidos<sup>12</sup>.

É em momentos como estes que *Tempo Espanhol* prenuncia a opção do seu autor, na obra seguinte, por um investimento produtivo no *pólo metonímico* da linguagem, em detrimento do *pólo metafórico* que até então se apresentava como princípio de organização estrutural de grande parte das composições murilianas<sup>13</sup>. Acresce que, à altura da publicação de *Convergência*, em 1970, e ao longo dos anos em que o poeta foi compondo os textos que integram o livro, entre 1963 e 1966, a poesia brasileira, assim como

---

<sup>10</sup> Na composição «Aos Poetas Antigos Espanhóis», o primeiro verso ressalta terem sido «Da linguagem concreta iniciadores» (*Tempo Espanhol*, p. 579. Sublinhado meu). Num artigo que dedicou a *Tempo Espanhol*, «Murilo Mendes: um Programa para o Concreto», Alexandre Pinheiro Torres inventaria as ocorrências do lexema «concreto» ao longo da obra (Cf. *Poesia – Programa para o Concreto*, Lisboa, Ulisseia, 1966, p. 23).

<sup>11</sup> «Santiago de Compostela», in *op. cit.*, p. 583.

<sup>12</sup> «Toledo», in *idem*, pp. 589 e 591.

<sup>13</sup> Cf. JAKOBSON, Roman – *Essais de Linguistique Générale/1 – Les Fondations du Langage* (1963), Paris, Les Éditions de Minuit, 1986, pp. 48 e ss., 61 e ss. e 220. O autor defende ser a linguagem constituída por uma «estrutura bipolar», sendo essa bipolaridade equacionada como *metafórica* e *metonímica*, a primeira dizendo respeito ao eixo da selecção (baseado em princípios de equivalência, de similaridade e de dissimilaridade, de sinonímia e de antonímia), e a segunda, ao eixo da combinação (baseado na construção da sequência e sustentando-se portanto na contiguidade).

a portuguesa e também alguma poesia europeia, vivia o embate e a maturação de um novo movimento de vanguarda, *semioclasta* na sua origem. O que significa que *Convergência* nasce sob o signo do *concreto*, na linha de *Tempo Espanhol*, mas também sob o signo do *concretismo*.

Tendo como nomes principais Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, o concretismo brasileiro nasceu e desenvolveu-se ao longo da década de 50, altura em que, simultaneamente, na Europa, o suíço Eugen Gomringer e o sueco Öyvind Fahlström criavam uma poesia visual de constelações inspirada na música e na pintura concretas<sup>14</sup>. Os poetas concretistas pretenderam antes de mais arrogar-se uma «responsabilidade integral» perante a própria linguagem<sup>15</sup>, apresentando-se como o caso-limite de uma modernidade que tinha como «eixos radiais»<sup>16</sup> as figuras de Mallarmé, de e. e. cummings, de James Joyce e de Ezra Pound, e, em segundo plano, as experiências de Apollinaire e dos futuristas e dadaístas. O exercício bivalente de destruição-construção da linguagem, que pretendiam operar, tinha o objectivo fundamental de transformação e de reestruturação das formas instituídas. Negando a *norma* enquanto imposição e limitação da liberdade no espaço da língua, os concretistas ambicionaram mover-se no lugar do *sistema*, isto é, no lugar da língua enquanto conjunto infinito de possibilidades. Neste sentido, a sua acção concentrou-se antes de mais sobre o texto como unidade tridimen-

<sup>14</sup> Em Portugal, esta tendência conheceria a sua afirmação um pouco mais tarde, na década seguinte, com a chamada Poesia Experimental. Convém notar que os mesmos autores da poesia experimental portuguesa surgem numa publicação conjunta, organizada por E. M. de Melo e Castro e por José Alberto Marques, que tem o título significativo *Antologia da Poesia Concreta em Portugal* (Lisboa, Assírio & Alvim, 1973).

<sup>15</sup> «A poesia concreta começa por assumir uma responsabilidade integral perante a linguagem» [CAMPOS, Augusto de – «Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta – Textos Críticos e Manifestos 1950-1960* (1965), São Paulo, Brasiliense, 1975, p. 50]. A afirmação de Augusto de Campos é retomada no texto-manifesto «Plano-Piloto para a Poesia Concreta», com uma ligeira alteração: «poesia concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem» (*idem*, p. 157).

<sup>16</sup> A expressão é utilizada por Haroldo de Campos em 1955, no texto intitulado «A Obra de Arte Aberta» (*idem*, p. 36). Um ano depois, Décio Pignatari referir-se-á a estes quatro autores designando-os como «os pontos cardeais para a realização de uma poesia concreta» («A Exposição de Arte Concreta e Volpi», in *idem*, p. 64). Curiosamente, na tipologia da poesia experimental elaborada por E. M. de Melo e Castro, Mallarmé e o seu «Coup de Dés» são integrados no grupo da «poesia espacial», os outros três autores do *paideuma* concretista, no da «poesia linguística», e o concretismo brasileiro, no da «poesia visual» (cf. *O Fim Visual do Século XX e outros Textos Críticos*, São Paulo, Edusp, 1993, pp. 35-6).

sional: proclamando-o como elemento dotado de qualidades espaço-temporais, a poesia concreta começava «por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural»<sup>17</sup>, criando assim uma tipografia funcional de que «Un Coup de Dés» de Mallarmé havia sido o texto matricial. A valorização do espaço como elemento substantivo da estruturação poética implicava naturalmente a destruição de um discurso temporal-linear (e portanto a anulação de um dos princípios fundamentais definitórios do signo saussuriano: a linearidade), que passava pela negação liminar do verso, já que este não reconhecia o «espaço como condição de nova realidade rítmica, utilizando-o apenas como veículo passivo, lombar, e não como elemento relacional de estrutura»<sup>18</sup>. Para os concretistas, o texto poético deveria apresentar-se com um duplo isomorfismo: um isomorfismo «fundo-forma» e um isomorfismo espaço-tempo, gerador do *movimento*. Este duplo isomorfismo permitia-lhes desde logo afastarem-se da poesia pictográfica dos caligramas de Apollinaire, a quem criticavam o «preconceito figurativo», o «puro desenho figurativo», o «decorativismo sem sentido»: «poemas em forma de bandolim, de Torre Eiffel, de metralhadora – o que, desde logo, impossibilitava toda e qualquer estruturação rítmica e escamoteava a visão do verdadeiro problema que, em substância, era o problema do movimento»<sup>19</sup>. A estrutura-conteúdo do poema concreto manifestava-se, antes de mais, sob a forma de uma estrutura dinâmica, o que afastava à partida rótulos reducionistas como o de «poesia da forma»<sup>20</sup> e aproximava a nova poesia de um método de composição diagramático<sup>21</sup> ou, como preferiram os próprios concretistas, ideogramático,

<sup>17</sup> «Plano-Piloto para a Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, *op. cit.*, p. 156.

<sup>18</sup> PIGNATARI, Décio – «Nova Poesia: Concreta», in *idem*, p. 47.

<sup>19</sup> PIGNATARI, Décio – «Poesia Concreta: Pequena Marcação Histórico-Formal», in *idem*, p. 67. Note-se que, em «Ovo Novo no Velho», Décio Pignatari chega a reproduzir o «ovo» de Símias para desvalorizar os caligramas de Apollinaire e sublinhar a antiguidade da poesia «em forma de» (*idem*, p. 134).

<sup>20</sup> Como notou Mihai Nadin: «L'esthétique de la poésie concrète ne saurait se réduire à une esthétique de la forme, puisque son principe c'est le dynamisme alors que la forme consacre une réalité figée. Le sens est [...] capable d'exprimer la dynamique, ayant lui-même une condition dynamique» («Sur le Sens de la Poésie Concrète», *Poétique*, 42, Paris, Abril de 1980, p. 255).

<sup>21</sup> Diagrama no sentido peirciano: representação icónica das relações entre as partes de um objecto. A relação de semelhança do diagrama com o objecto actualiza-se na reprodução das relações entre as partes de que o objecto se compõe. Ou seja: o diagrama, embora não contenha todas as propriedades do objecto, e na medida em que se trata de um *signo* (algo que está no lugar de algo), reproduz as suas correlações formais. Estabe-

baseado na justaposição directa – analógica, não lógico-discursiva – de elementos: «trata-se de organizar de maneira ‘sintético-ideogrâmica’ ao invés de ‘analítico-discursiva’ [...] a totalidade do poema»<sup>22</sup>. Tratava-se então de abolir o discurso ou o discursivismo ocidentais, silogísticos e fundados numa lógica de identidade, substituindo-os pela reflexão analógica característica do pensamento chinês, baseado numa lógica de correlação<sup>23</sup>:

Rejeitando o ordenamento lógico-discursivo, abrindo-se às sugestões do método ideogrâmico de compor, que é do tipo analógico e não do tipo digital, lança-se a poesia concreta à fascinante aventura de criar com dígitos, com o sistema fonético, uma área linguística não-discursiva [...] <sup>24</sup>.

A linearidade ou monovalência temporal do discurso era deste modo fracturada num movimento de ruptura com a sintaxe lógico-discursiva. À abolição do discurso correspondeu uma «mudança de atitude sintáctica»<sup>25</sup>, actualizada na ausência da crono-sintaxe habitual e na criação de uma sintaxe visual, analógica, relacional, paratáctica e paralelística, em textos onde as posições das unidades se tornavam variantes livres, e não mais variantes combinatórias<sup>26</sup>. Como resultado desta comutação, e porque «em muitos poemas

---

lece-se, portanto, «uma relação visual entre a forma do pensamento e a forma gráfica», que resulta numa *homologia proporcional*. Tal como salienta Umberto Eco: «Temos aqui uma perfeita definição de iconismo como *isomorfismo* (regulado não por leis de ‘semelhança’ fotográfica, mas por leis de proporção matemática) *entre a forma da expressão e a forma do conteúdo*» (cf. Eco, Umberto – *O Signo*, Lisboa Editorial Presença, 1985, pp. 54-5 e 124-9). Por isso Tzvetan Todorov observa que «diagrama» constitui apenas um novo nome para a analogia (ou homologia) ou para a proporção (Cf. «Introduction à la Symbolique», *Poétique*, 11, Paris, 1972, p. 288). Em *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, Haroldo de Campos fala precisamente de «um empenho de diagramação generalizada» (São Paulo, Cultrix, 1977, p. 97).

<sup>22</sup> CAMPOS, Haroldo de – «Evolução de Formas: Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 57.

<sup>23</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de – *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, op. cit., p. 79.

<sup>24</sup> CAMPOS, Haroldo de – «Poesia Concreta – Linguagem – Comunicação», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 86.

<sup>25</sup> CASTRO, E. M. de Melo e – *O Fim Visual do Século XX e outros Ensaio*, op. cit., p. 133.

<sup>26</sup> Cf. GROUPE m – *Rhétorique de la Poésie*, Bruxelas, Éditions Complexe, 1977, p. 271: «l’absence de la chronosyntaxe habituelle, n’imposant aucune restriction combinatoire aux deux semèmes, comme le feraient des relations d’implication, de prédication, etc.». Mihai Nadin fala de *concreção* a propósito do abandono da sintaxe e da sequencialidade e estabelece, ao nível sintagmático, uma tipologia da poesia concreta constituída por quatro noções: a *iconosintaxe* (princípio de organização de todos os caligramas), a *toposintaxe*, a *sintaxe aleatória* e a *anti-sintaxe* (cf. art. cit., pp. 251 e 267).

concretos o próprio verbo pareceu dispensável», a relação sintáctica passou a fazer-se entre os substantivos<sup>27</sup>. Contrariando uma das linhas de força das vanguardas do século XX, o concretismo tendeu a respeitar a integridade morfológica da palavra, considerando assim ter superado as experiências linguísticas deformantes e atomizantes de James Joyce ou de e. e. cummings<sup>28</sup>. Aos concretistas interessava a palavra enquanto entidade «verbivocovisual»<sup>29</sup>, o que os integrava numa antiga tendência da literatura de criação de uma relação erótica com a língua e a linguagem. A instauração de uma «erótica do texto»<sup>30</sup> actualizava-se assim numa renúncia da transparência dos signos e na sua consideração material: «POESIA CONCRETA: TENSÃO DE PALAVRAS-COISAS NO ESPAÇO-TEMPO»<sup>31</sup>. Abolida, num primeiro momento, a linearidade do signo

<sup>27</sup> CAMPOS, Augusto de – «A Moeda Concreta da Fala», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit. p. 123.

<sup>28</sup> Note-se que neste respeito pela integridade da palavra, reiteradamente proclamado pelos concretistas brasileiros, se encontra o limite daquele movimento. Destruição do discurso, deformação da sintaxe, mas manutenção da palavra. Neste sentido os concretistas não poderiam obviamente apresentar-se como caso-limite de uma modernidade que conheceria já, na década anterior, o lettrismo de Isidore Isou, proposta de uma poesia que se pretendia destruição das palavras, poesia das letras e criação de uma língua alfabética, movimento que proclamava a verdadeira formação de uma *imagem sonora auditiva* (cf. ISOU, Isidore – *Introduction à une Nouvelle Poésie et à une Nouvelle Musique*, Paris, Gallimard, 1947, *passim*, e CURTAY, Jean-Paul – *La Poésie Lettriste*, Paris, Seghers, 1974, *passim*). Aliás, como salienta com inteira pertinência Luís Adriano Carlos, na poesia concretista «a desarticulação da palavra incide por vezes não sobre o nível sintáctico mas também sobre o nível morfemático. *Simplemente, são operações reversíveis, transportam a reversibilidade (negação) como mecanismo crucial*» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1986, p. 69. Sublinhado meu).

<sup>29</sup> Os concretistas apropriaram-se do termo de James Joyce (Augusto de Campos é o primeiro a fazê-lo, em 1955, no ensaio intitulado «Poesia Concreta», in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 40), com o qual pretendiam chamar a atenção para a tridimensionalidade da palavra enquanto objecto. Haroldo de Campos figura ainda de outra forma essa tridimensionalidade, num texto de 1956 («Olho por Olho a Nu», in *idem*, p. 52):

a palavra tem uma dimensão GRÁFICO-ESPACIAL  
 uma dimensão ACÚSTICO-ORAL  
 uma dimensão CONTEUDÍSTICA  
 agindo sobre os comandos da palavra nessas  
 3 dimensões 3.

<sup>30</sup> BARTHES, Roland – «Para / Ou onde Vai a Literatura», in AAVV – *Escrever... Para quê? Para quem? (Écrire pour quoi... Pour qui?*, 1974), Lisboa, Edições 70, 1975, pp. 37-8: «penso que é preciso cada vez mais atender ao problema da erótica do texto».

<sup>31</sup> Originalmente no texto de Augusto de Campos de 1956, «Poesia Concreta» (in *Teoria da Poesia Concreta*, op. cit., p. 51). Recuperada no «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» (in *idem*, p. 156). Sublinhado meu.

linguístico, tal como Saussure a havia definido, os concretistas pretenderam ainda, a um nível microtextual, proceder à anulação da sua arbitrariedade (ainda no sentido saussuriano), expondo e contestando essa falsa solidariedade entre o significante e o significado<sup>32</sup>. O que os concretistas lograram foi apenas a transformação do *signo* (estrutura ternária implicando duas relações radicalmente distintas: de *significação* entre o significante e o significado, de *denotação* destes dois com o referente) em *símbolo* enquanto estrutura binária conhecendo apenas uma relação entre os seus dois termos constitutivos<sup>33</sup>. Neste sentido, mais não fizeram do que integrar-se no domínio das práticas vanguardistas em geral, todas elas marcadas por esse fascínio pela dimensão corpórea do significante e pela prioridade deste sobre o significado<sup>34</sup>. Assim se assiste, na maior parte dos textos dos concretistas, a operações metaplas-máticas que inscrevem o texto no domínio da teratologia verbal, mas sobretudo à criação de jogos de palavras assentes em atracções paronímicas e homonímicas e num interseccionismo morfológico. A tal ponto que, retomando a já referida definição jakobsoniana da *função poética* – «La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison»<sup>35</sup> –, Décio Pignatari propõe que se considere a *paronomásia* e não a *metáfora* como «a figura adequada ao eixo paradigmático das similaridades», constituindo-se assim como a operação que sintetiza a projecção do princípio de equivalência, que regula o paradigma, no sintagma<sup>36</sup>.

---

<sup>32</sup> Tal como expôs Décio Pignatari: «a poesia concreta realiza a síntese crítica, isomórfica: §jarro§ é a palavra jarro e também jarro mesmo enquanto conteúdo, isto é, enquanto objeto designado. A palavra jarro é a coisa da coisa, o jarro do jarro, como §la mer dans la mer§. Isomorfismo» («Nova Poesia: Concreta», in *idem*, p. 48).

<sup>33</sup> Cf. TODOROV, Tzvetan – «Introduction à la Symbolique», *Poétique*, 11, Paris, 1972, pp. 273-308.

<sup>34</sup> Para uma perspectiva completa da tradição literária, culminando nas vanguardas do século XX, ligada à valorização da dimensão estética do significante e à sua sobreposição ao significado, cf. CARLOS, Luís Adriano – *Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, *op. cit.*, sobretudo Capítulo I – «Trajectórias da Ruptura: o Intertexto Deformante» (pp. 22 a 72), e, do mesmo autor, *Poesia Moderna e Dissolução*, art. cit.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 220.

<sup>36</sup> Cf. CAMPOS, Haroldo de – *Ideograma – Lógica Poesia Linguagem*, *op. cit.*, pp. 63, 105-6. Para se avaliar o carácter mais ou menos generalizado deste jogo erótico de significantes na poesia da modernidade, bastaria ter em conta a proposta de Henri Meschonnic de reatualização da citada passagem de Jakobson: «un aspect du travail poétique aujourd'hui pourrait se définir par la projection de l'homonyme sur le synonyme, l'homonyme devenant le nouveau synonyme d'une sémantique spécifique» (*Le Signe et le Poème*, Paris, Gallimard, 1975, p. 15).

Na década que assiste à eclosão do movimento concretista no Brasil, Murilo Mendes encontra-se praticamente ausente do seu país: entre 1952 e 1956 (os anos em que Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari criam o grupo *Noigandres* e lançam o primeiro número da revista homônima, em que escrevem grande parte dos textos teóricos do movimento e em que este é lançado oficialmente na «Exposição Nacional de Arte Concreta», realizada no Museu de Arte Moderna de São Paulo), o poeta faz a sua primeira digressão à Europa. Regressa precisamente em 56, por pouco tempo, dado que no ano seguinte viajará definitivamente para Itália a fim de ocupar o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Roma (estando portanto novamente ausente do Brasil aquando da publicação, no número 4 de *Noigandres*, do texto-manifesto «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» e por altura da dissidência do grupo concretista que dá origem ao chamado «neoconcretismo» liderado por Ferreira Gullar).

Publicado em 1970, o último livro de poesia que o autor viu ser editado constitui-se de composições escritas entre os anos de 1963 e 1966, sendo o carácter experimental da obra desde logo evidente no título original de uma das suas partes, posteriormente alterado: *Exercícios*<sup>37</sup>. Efectivamente, o poeta pretendeu operar uma reformulação da sua linguagem poética, como ele próprio confessou<sup>38</sup>, numa obra em que eram evidentes, a vários níveis, as mar-

---

<sup>37</sup> Como relata o poeta em cartas a Carlos Drummond de Andrade: «Sentindo que a minha razão de vida está para acabar, meti este ano as unhas em 3 [sic] livros, 2 de verso e um de prosa. De CONTACTO, já praticamente terminado, consta um ‘Murilograma a C. D. A.’; de outro livro, EXERCÍCIOS, consta um texto ‘Collage (aliás Colagem) para Drummond’, pequena retribuição ao já distante ‘bebo em Murilo’ com que você tanto me honrou» (carta datada de 11 de Novembro de 1965); «Junto lhe envio dois textos de pequena homenagem, tardia retribuição do ‘bebo em Murilo’ e da quadra que tanto me honraram. Fazem parte dos meus dois livros já prontos, ‘Contacto’ e ‘Exercício’» (carta datada de 10 de Fevereiro de 1966). Júlio Castañon Guimarães realça: «este título [*Exercícios*], na realidade não aproveitado, mostra o carácter de fato de experimentação e mesmo de exploração que estes textos tinham à época para o próprio poeta» (*Territórios / Conjunções: Poesia e Prosa Críticas de Murilo Mendes*, Rio de Janeiro, Imago, 1993, p. 57). Na sua versão definitiva, *Convergência* compõe-se de duas partes: a primeira leva o nome do livro, a segunda intitula-se «Sintaxe». A primeira parte, por sua vez, encontra-se dividida em duas secções, «Grafitos» e «Murilogramas».

<sup>38</sup> Na carta a Drummond supracitada, de 10 de Fevereiro de 1966, o poeta refere-se às duas obras, que viriam a juntar-se numa só, como «tentativas de reformulação da minha linguagem poética». Numa entrevista que concedeu em Portugal ao jornal *A Capital*, dois anos depois, Murilo utilizaria exactamente as mesmas palavras para descrever o já então intitulado *Convergência*: «Também neste ano, ainda, deve ser publicado pela Editora Duas Cidades, de São Paulo, um livro de poesia que terá o título de ‘Convergência’, em que pre-

cas do movimento concretista brasileiro. A presença efectiva do movimento da poesia concreta brasileira em *Convergência* é explícita, desde logo, no facto de o poeta ter publicado uma série de poemas que integraram esta obra na revista *Invenção* (concretamente no seu número 5, de Novembro de 1966-Janeiro de 1967) e até em algumas referências expressas, dentro do próprio livro, como a que faz ao «plano-piloto» no «Grafito para Mário de Andrade»: «Avante epos do homem / Avante plano-piloto / Contra o autossatisfeito / Caos»<sup>39</sup>. Paralelamente, Murilo Mendes dedicaria, dois anos depois, uma secção da obra em prosa *Poliedro* (também constituída por textos produzidos em meados da década de 60) a Haroldo de Campos (curiosamente uma secção que intitulou «Setor a Palavra Circular», invocando assim uma das linhas de força concretistas herdadas de «Un Coup de Dés» de Mallarmé e de *Finnegans Wake* de James Joyce, que o próprio Murilo Mendes havia praticado em *Convergência*: a organização da obra numa estrutura circular. Tal como as últimas palavras do poema mallarméano são as primeiras, tal como a frase inicial do livro de Joyce é a continuação da última, o último poema da primeira parte de *Convergência* repete o poema que abre o livro, com alteração apenas do título e acrescento do verso «FIM?» no final do texto). A dedicatória de *Poliedro* a Haroldo de Campos não é surpreendente, se se tiver em conta que este é sem dúvida o poeta concretista de cuja obra Murilo Mendes mais se aproximou. Para além disso, é necessário sublinhar, antes de mais, que não escapou ao livro de Murilo Mendes nenhum dos autores constitutivos do *paideuma* concretista ou com ele relacionado: Mallarmé, Ezra Pound, e. e. cummings e James Joyce, Apollinaire, Maiakovski, Sergei Eisenstein e Sousândrade<sup>40</sup>, sendo sobretudo Anton Webern o artista ligado

---

tendo dar uma reformulação da minha linguagem poética» (entrevista a Irondino Teixeira Aguiar e João Jerónimo Correia – «Murilo Mendes – Um Grande Poeta Brasileiro em Lisboa», *A Capital / Literatura e Arte*, Lisboa, 28 de Agosto de 1968, pp. 1-2).

<sup>39</sup> *Op. cit.*, p. 636.

<sup>40</sup> Respectivamente: i) no «Murilograma para Mallarmé» (p. 676) e na citação do célebre verso do poeta francês que integra o não menos célebre soneto «Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx»: «Aboli bibelot d'inanité sonore» («Murilograma a Clara Rocha», p. 665); ii) no «Murilograma a Ezra Pound» (p. 697) e no «Murilograma a C. D. A.» (p. 690); iii) no supracitado «Murilograma a C. D. A.». Além disso, e. e. cummings será objecto de um poema no livro em italiano, *Ipotesi*, onde Murilo Mendes chama a atenção para as operações sobre a sintaxe e o discurso levadas a cabo pelo autor norte-americano: «Un poeta spezza il testo / cambia la sintassi / tronca il discorso» (in *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 1560). A composição «Dido», de *Convergência* (*op. cit.*, pp. 730-1), denota clara influência do processo de construção atomística característico da poesia de e. e. cummings; iv) o *Finnegans Wake* do autor irlandês comparece por duas vezes em *Con-*

à poesia concreta com presença mais forte em *Convergência*, a ponto de Murilo confessar, em «Texto de Informação», «Webernize-me»<sup>41</sup>. Tal assimilação do compositor da Escola de Viena mais não faz do que clarificar e conferir um substrato sólido a uma das vertentes mais significativas da poesia muriliana: o seu frequentemente criticado carácter amelódico<sup>42</sup>.

---

*vergência*, quer em referência explícita (no «Murilograma a António Nobre», in *op. cit.*, p. 680), quer na citação da expressão com que Joyce definiu o seu livro: «a work in progress» («Murilograma ao Criador», in *idem*, p. 662); v) na epígrafe do «Murilograma a N. S. J. C.» (in *idem*, p. 662); vi) o «Plano-Piloto para a Poesia Concreta» viu-se acrescentado, após a sua primeira publicação, de dois versos do poeta russo. Maiakovski está presente no livro de Murilo Mendes, quer no «Murilograma» que lhe é dedicado («Murilograma para Vladimir Maiakovski», in *idem*, p. 659), quer em referência e citação directas no «Grafito para Mário de Andrade» (*idem*, p. 635); vii) no «Grafito para Sergei Eisenstein», (*idem*, p. 657); viii) no «Grafito para Sousândrade» (*idem*, p. 637) e no «Murilograma a C. D. A.», texto onde, curiosamente, surge colado à referência a *Noigandres*: «Além de Cummings & Pound / Além de Sousândrade / Além de 'Noigandres'» (*idem*, p. 690).

<sup>41</sup> A música dodecafônica e a chamada «melodia de timbres» do compositor foram apropriadas pelos poetas concretistas, nomeadamente por Augusto de Campos, que em 1955 escreve «Poetamenos» (*Teoria da Poesia Concreta, op. cit.*, p. 21), nelas inspirado: ou aspirando à esperança de uma

K L A N G F A R B E N M É L O D I E  
(melodiadetimbres)

com palavras

como em Webern:

uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro,  
mudando constantemente sua cor

Numa entrevista concedida à *Folha de S. Paulo*, o alemão Claus Clüver afirmaria mesmo que, se «tivesse que citar um modelo para a poesia concreta brasileira, diria que é musical – é a música de Webern. Nela estão todas as características, transplantadas, obviamente, para a música» (*Folha de S. Paulo*, São Paulo, 8 de Dezembro de 1996). No «Murilograma a Webern», Murilo sublinha: «Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto» (p. 696). A propósito do verso de Murilo supracitado, Cassiano Ricardo teria o seguinte comentário: «Só discordo de Murilo quando chega a dizer: *Webernize-me. João-cabralize-me. / Francispongei-me. Mondrianize-me*. Isso não. Murilo era sempre o Murilo genuíno, com seus 'sautomurizados murilogramas', multiplicado pelas palavras que inventa e saem do seu próprio ser. Diferente dos demais» («Grafitos e Murilogramas», *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 15 de Agosto de 1971, p. 1).

<sup>42</sup> Conforme sublinha o poeta, num texto de 1959: «Persegui sempre mais a musicalidade que a sonoridade; evitei o mais possível a ordem inversa; procurei muitas vezes obter o ritmo sincopado, a quebra violenta do metro, porque isso se acha de acordo com a nossa atual predisposição auditiva; certos versos meus são os de alguém que ouviu muito Schonberg, Stravinsky, Alban Berg e o jazz» (*Formação de Discoteca*, São Paulo, Edusp / Editora Giordano, 1993, p. xxv).

Porém, deverá relativizar-se um pouco a presença concretista em *Convergência*, no que diz respeito, nomeadamente, à eleição do espaço gráfico a elemento estruturador do poema, à valorização da página em branco, à abolição do verso e à criação de uma sintaxe visual ou espacial. Estes procedimentos encontram-se, com efeito, muito atenuados ao longo de toda a obra. Aquilo a que se assiste, fundamentalmente, e que poderia apontar para um determinado contacto de Murilo Mendes com os poetas concretistas, diz respeito à criação obsessiva de uma sintaxe de justaposição paralelística e ao jogo com a loucura dos significantes nas suas relações de atracção e de repulsa. A constatação, feita pelo próprio Murilo Mendes, de que «a poesia analítico-discursiva está[va] em crise»<sup>43</sup> fê-lo optar, nesta obra, por uma exploração ainda mais eficaz e assumida daquele «mundo substantivo» de que a sua poesia já se havia arrogado no famoso aforismo de *O Discípulo de Emaús*, «Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo»<sup>44</sup>, que originou um ensaio de Haroldo de Campos, e que o poeta concretista considerou valer por toda uma programação estética<sup>45</sup>.

O fascínio pela dimensão erótica da palavra está presente logo no pórtico de *Convergência*, numa afirmação explícita da qualidade «verbivocovisual» do signo defendida pelos criadores da poesia concreta:

Lacerado pelas palavras-bacantes  
Visíveis tácteis audíveis<sup>46</sup>.

Para o poeta das *Metamorfoses* tratava-se agora de «Conhecer os limites da linguagem / Afrontando as palavras travestidas», de «Truncar a palavra /

<sup>43</sup> «Murilo Mendes», ent. a Walmir Ayala, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 25 de Julho de 1959.

<sup>44</sup> *Poesia Completa e Prosa*, *op. cit.*, p. 851.

<sup>45</sup> Cf. «Murilo e o Mundo Substantivo», in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1967, p. 55.

<sup>46</sup> «Exergo», in *Convergência*, *op. cit.*, p. 625. Luciana Stegagno Picchio viu nesta tendência de Murilo a sua grande afinidade com os concretistas: «dentro das famílias de poetas auditivos e poetas visuais Murilo era essencialmente um visual. Ou melhor, era um poeta de substância tanto fónica como visível da palavra. O que explica também as suas ligações com os concretistas e com um poeta de palavra seca e irradiante, por ele tão admirado, como João Cabral de Melo Neto» (ent. a Nuno Bairrão Oleiro – «Murilo ontem hoje e amanhã», *Expresso / Revista*, Lisboa, 24 de Outubro de 1987, pp. 74-5).

coisa / Podá-la nas patas / Estilhaçá-la consciente»<sup>47</sup>. Tratava-se portanto de entrar na *lalangue*, nesse lugar maternal onde língua e desejo se encontram e se fundem<sup>48</sup>, a partir de uma exploração exaustiva das potencialidades dos significantes nas suas relações de selecção e de combinação.

A tentativa muriliana de substituir um discurso analítico por um discurso sintético actualizou-se, sobretudo, na criação obsessiva de *holofrases* e de *metaplasmos* por adjunção, do tipo do *mot-valise*. O termo *holofrase* aponta para a aglutinação, num só vocábulo, de vários elementos de uma oração. Stephen Ulmann utiliza esta designação para descrever um determinado tipo de línguas: «Há algumas línguas, como é o caso do esquimó, em que uma frase inteira, que exprime um certo número de ideias diferentes, será formada por uma única palavra complexa», especificando que «As línguas deste tipo são conhecidas por ‘polissintéticas’ ou ‘incorporantes’, e as palavras assim formadas, ‘holofrases’ (do grego *holos* ‘todo’ + *phrasis* ‘fala’)». O mesmo termo é utilizado na descrição de um dos estádios de aquisição da linguagem pela criança, tal como o descreve, por exemplo, John Lyons: «O segundo estádio [de aquisição da linguagem pela criança], que se situa no fim do primeiro ano, é o discurso holofrástico, que consiste em expressões de uma só palavra não estruturadas gramaticalmente»<sup>49</sup>. É precisamente esta incorporação que se surpreende, ao longo de *Convergência*, em construções como «alicaído» ou «Itabiromem claroenigmático»<sup>50</sup>. Por seu turno, o *mot-valise* (ou *port-manteau word*, na formulação de Lewis Carroll), figura-se como um neologismo que resulta da interpenetração e fusão de dois significantes que mantêm uma relação de intersecção baseada num determinado número de características formais comuns. Ou seja: o *mot-valise*, metábole ao nível das formas da expressão, consiste numa operação morfológica de adjunção de duas palavras com um tronco comum, e implica, portanto, o encaixe ou telescopagem de palavras. Nos termos de Catherine Kerbrat-Orecchioni, dois significantes lexicais em relação paradigmática de intersecção são fundidos numa unidade significativa neológica. Paralelamente, os significados fundem-se,

<sup>47</sup> «Murilograma a Ungaretti» e «Murilograma a Nanni Balestrini», *op. cit.*, pp. 698-9.

<sup>48</sup> Cf. MILNER, Jean-Claude – *L'Amour de la Langue*, Paris, Seuil, 1978.

<sup>49</sup> Cf., respectivamente, *Semântica – Uma Introdução à Ciência do Significado* (*Semantics – An Introduction to the Science of Meaning*, 1964), Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1967, p. 67, e *Semântica – I* (*Semantics*, 1977), Lisboa, Editorial Presença / Martins Fontes, 1980, p. 80.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, pp. 629 e 689.

criando um conceito inédito<sup>51</sup>. É também este o processo de criação que está na base de neologismos como «dinamistificam», «datilotoquei» ou «jaguardentes», tão recorrentes em *Convergência*<sup>52</sup>.

É por esta via que a justaposição e a fusão se transformam nos dois mecanismos estruturantes de todo o livro. Vejamos alguns exemplos: *i)* de justaposição: «ovalbranca», «gentilhomem», «soaveforte», «ásperoanguloso», «largoespacial», «eternofísico», «aviãopássaro», «campoconcentração», «gaptopardo», «reinoilhasalão», «barcobêbedo»; *ii)* de aglutinação: «cavalomens», «guerromem», «sacraltura», «autorfeu», «pluravós», «fortespuma»; *iii)* de justaposição e aglutinação: «ventomemwagner». Tais mecanismos fazem-se acompanhar de uma obsessiva presença de jogos de palavras homónimos e paronímicos que, anunciados desde o primeiro momento, dominam essencialmente a segunda parte da obra, «Sintaxe», e, de forma particular, a sequência de poemas intitulada «Metamorfoses»<sup>53</sup>:

Mar (sic)  
 Mar maior  
 Mármore (sic)  
 Moármore  
 Moarmármore  
 Moermármore  
 Mortomármore  
 Mortomoermármore  
 Marmorizado

Trevo  
 Trevo de quatro fálhas  
 Trevo de quatro filhas  
 Trevo de quatro fôlhas

Trevo trave treva trova

Trevo una trovata  
 Na treva na trova na trovoadá<sup>54</sup>.

<sup>51</sup> Cf. GUIRAUD, Pierre – *Les Jeux de Mots*, Paris, PUF, 1979, p. 66. Cf. CARROLL, Lewis – *Through the Looking Glass*, in *The Complete Works of Lewis Carroll*, New York, Barnes & Noble, 1994, p. 198. Cf. GROUPE m – *Rhétorique Générale*, Paris, Seuil, 1982, pp. 49 e 56. Cf. KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine – «L'Image dans l'Image», in AAVV – *Rhétoriques, Sémiotiques*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 202.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, pp. 652, 693 e 710.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 720 e ss.

<sup>54</sup> «Metamorfoses (10)», in *idem*, pp. 733-4.

Aliados à criação neológica, presente sobretudo na composição precisamente intitulada «Palavras Inventadas (Em Forma de Tandem)»<sup>55</sup>, todos estes processos integram um vasto movimento de telescopagem de significantes que a primeira composição já prometia na *declinação lúdica*<sup>56</sup> da palavra *Orfeu*:

Orfeu Orftu Orfele  
Orfnós Orfvós Orfeles<sup>57</sup>.

Influenciado ou não pela poesia concreta, o certo é que, no último livro de poemas que publicou em vida, Murilo Mendes abandonou o *onirismo projectado no plano do conteúdo*, que havia caracterizado as suas obras anteriores, concentradas no pólo metafórico, para se dedicar a uma exploração do *onirismo projectado no plano da expressão*, concentrado no pólo metonímico<sup>58</sup>. A posição do autor não é clara no que diz respeito a esta «dívida» à poesia concreta. Em 1959, na supracitada entrevista a Walmir Ayala, o poeta sublinha que «a teoria concreta não é a solução da crise». Dois anos após esta declaração, numa entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, responde à questão «Sente-se influenciado pelo concretismo?» com um peremptório «Não», atenuando embora esta liminar negação pela afirmação: «de qualquer modo, constato a crise da poesia, por esgotamento dos esquemas». Ao que acrescenta: «Neste ponto, minha posição, de certo modo, coincide com a dos concretistas»<sup>59</sup>. Uns anos mais tarde, porém, referindo-se a *Convergência*, o poeta assume que o livro é «certamente um dos meus livros maiores, resumindo a experiência de três gerações, inclusive concretos e praxis»<sup>60</sup>. Para

<sup>55</sup> *Idem*, p. 730.

<sup>56</sup> TELES, Gilberto Mendonça – *A Escrituração da Escrita*, op. cit., p. 209.

<sup>57</sup> «Exergo», in *Convergência*, op. cit., p. 625.

<sup>58</sup> A formulação é de Luís Adriano Carlos, que assim descreve a dissidência que constitui a obra de Henri Michaux em relação à dos surrealistas: «Michaux, ao mesmo tempo que se põe à margem do movimento surrealista, transpõe para o plano da expressão o *onirismo* que em Breton se projecta quase exclusivamente no plano do conteúdo» (*Jorge de Sena e a Escrita dos Limites*, op. cit., p. 60, retomando palavras do próprio Jorge de Sena no prefácio ao seu volume de traduções *Poesia do Século XX*, Coimbra, Fora do Texto, 1994, p. 68: «Marginal a ele, mas também explorador de um nível onírico da expressão é Henri Michaux»).

<sup>59</sup> «Toda Boa e Autêntica Poesia é de Vanguarda», ent. a Vera Pereira, 23 de Setembro de 1961.

<sup>60</sup> Carta a Laís Corrêa de Araújo, reproduzida no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 13, Belo Horizonte, Maio de 1996, p. 8. Sublinhado meu.

se poder problematizar esta questão com algum rigor, deverá ter-se ainda em conta que Murilo Mendes era um poeta com conhecimento profundo das obras de autores franceses, nomeadamente dos surrealistas e daqueles que desse surrealismo se afastaram por razões de carácter estético. O certo é que autores como Robert Desnos, Benjamin Péret, Jacques Prévert, Henri Michaux e Raymond Queneau escreveram obras marcadas por essa exploração de uma sintaxe paralelística e por jogos de palavras assentes na homonímia e na paronomásia, assim como na criação de *mot-valises* e de neologismos, tentando fundar, na formulação de Péret, *une langue à la place du sexe*. Não se deverá portanto anular a importância e influência que estes poetas terão tido na exploração feita por Murilo Mendes, na última fase da sua obra poética, das potencialidades estéticas e lúdicas das palavras na sua dimensão corpórea.

O que importa salientar, para que a obra poética de Murilo Mendes possa ser entendida em toda a sua complexa amplitude, é o seguinte: a anamorfose infinita dos significantes exhibe-se como a última metamorfose, ou *supra-metamorfose*, se quisermos retomar o termo com que Jorge de Sena descreveu os seus *Quatro Sonetos a Afrodite Anadiómena*, de Murilo-Proteu e da sua obra, permanentemente transformada por Murilo-Circe. Como o Ezra Pound que tanto admira, em *Convergência* Murilo Mendes «Condensa a estrutura sua prismática / Ideo . gramando o cosmotexto»<sup>61</sup>.

Joana Matos Frias

---

<sup>61</sup> «Murilograma a Ezra Pound», in *Convergência*, *op. cit.*, p. 697.