

“SINTAXE”: A LAPIDAÇÃO DA LINGUAGEM

Rita de Cassi Santos/UnB¹

A poesia a partir das últimas décadas do século XX é “a herdeira dos movimentos da modernidade, do Romantismo às vanguardas e sua negação” (PAZ: 1967, 33). A modernidade tem como traço diferencial a crítica dos setores da vida humana, religião, política, moral etc. Este aspecto se instaura também no Brasil, como não poderia deixar de ser na literatura e, em especial, na poesia “como um método de pesquisa, criação e ação”. (Idem, p. 34). Dito de outro modo é sob o aspecto estético que a poesia principalmente mantém o caráter experimental propugnado desde os primeiros anos do modernismo brasileiro. É este tipo de crítica que vamos encontrar em “Sintaxe”, última subdivisão de *Convergência*, de Murilo Mendes, 1970, como um fechamento da obra e dos quinze livros de poesia anteriores. Esta última subdivisão revela-se como uma “negação” dentro da própria obra. Negação aqui entendida como razão crítica na busca de um “mundo substantivo”, que em última instância é a busca da essência da poesia, da linguagem primordial, e que só pode ser alcançada pelo despojamento da linguagem, pela constituição do “significante do significante [...] [que] descreve o movimento da linguagem” (DERRIDA: 1973, 8) muriliana nesta cronologia lírica, cujo coroamento é “Sintaxe”. Sobre isto nos diz o próprio poeta em “Resposta ao questionário de Laís Correa de Araújo”, datada de 13.03.1971:

[*Convergência*] é um livro que reúne, a meu ver, as experiências de 22, de 30 e revelam influência dos concretos e dos praxis – o que não impede de ser um livro muriliano. [...] [D]esde o início interessei-me pelo movimento – como por todos os movimentos de vanguardas que conheci [...]. Não achava felizes todas as realizações dos concretos; mas era atraído pela “poesia gráfica” que eles usavam. E – repito – a desarticulação do discurso clássico me interessava muitíssimo, [...] *Convergência* deve muito ao concretismo: em vários textos desarticulo 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 em “Sintaxe”. (OC, 1994,. 49-50)

Em “Sintaxe” procurarei analisar este método crítico de produção e desarticulação da estrutura clássica, que se processa pela lapidação da linguagem, levando em consideração, na medida do possível, os procedimentos acima citados pelo poeta, ligados, em particular, ao subconjunto “Sintaxe”, objeto deste ensaio e do qual

¹ - Professora doutorada do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília.

serão tomados dois poemas como amostra: “Texto de informação”, o primeiro, e “Texto de consulta”, o último desta última parte respectivamente. Entretanto serão levados em consideração, ainda, alguns outros procedimentos como a dinamização da investigação, a aproximação da poesia com as artes plásticas e musicais, com escritores, (poetas) a incorporação do espaço branco da página, os recursos de montagem e a decomposição dos vocábulos, o nominalismo das palavras-frases, enfim uma série de inovações que deixam perplexo o leitor (TELES, 1982, 188). Estas e as citadas pelo poeta, que vamos encontrar em “Sintaxe que ultrapassam as normas tradicionais, chegam às experimentações inteligentes e criativas.

Convergência compreende dois conjuntos de poemas. O primeiro traz como subtítulo o mesmo nome da obra, “Convergência”. Compreende dois subconjuntos: “Grafitos” e “Murilogramas”, que totalizam 74, incluindo o de abertura. O último conjunto não tem subdivisão e intitula-se, já mencionado, “Sintaxe”. Possui 71 poemas, nos quais encontramos os mais variados procedimentos e extensões. Estas vão do dístico ao poema com 81 versos, com uma ou várias estrofes e outros modalidades de composição estróficas. Neste derradeiro conjunto mais que no anterior realiza-se como nos diz o poeta, a desarticulação de “o discurso clássico.” O conjunto traz implícito a concepção de uma nova sintaxe, ou seja, a criação de uma nova escritura. A linguagem incrementa um processo de independência criativa e estética pela incorporação de procedimentos de outras artes, principalmente da pintura e da música, que se fazem presentes em muitos poemas. A utilização dos procedimentos de ambas aparece desde a primeira obra de 1930. Na obra em leitura, e em muitos poemas de “Sintaxe” tem-se procedimentos semelhantes ao minimalismo, surgido na década de 1960, que “se desenvolve de músicas onde pequenos motivos melódicos são repetidos de modo a se alterarem gradualmente [...]. [o] princípio repetido é variado segundo a inspiração do improvisador”(WISNIK: 1989, p. 197). Ao longo deste conjunto observa-se que estes “pequenos motivos” são figurados por significantes ou fonemas cuja variação obedece a criatividade do poeta. Pode-se ver no poema de abertura “Texto de informação” com os significantes “Noitefazes /Ou disfazes”; “cararredonda”, “caraquadrada” e outras cujas variações se processam por justaposição, aglutinação etc. Um caso com fonemas, tem-se no poema “Estudos da letra V”: “Lá vai a letra V/ Lá vai a letra V voando//Lá vai o vector da letra V levando o avô”, cujos versos formam aliteração.

Detecta-se, ainda, uma aproximação com o cromatismo em música. Nele não existe uma tonalidade determinada, pois lança “os apoios tonais a uma completa deriva” (Idem, p. 138). Assemelha-se à parataxe em que não há oração principal ou lembra-nos os poemas formados apenas por sintagmas nominais. Os outros possíveis procedimentos surgirão ao longo do ensaio. Todos eles corroboram para a desconstrução do discurso tradicional.

No poema que introduz esse conjunto, “Texto de informação”, serão analisados alguns dos procedimentos de lapidação da linguagem. O poema é composto por seis blocos, marcados por números arábicos e com número de estrofes diferentes. Cada um deles apresenta um processo construtivo diverso, aliado aos respectivos subtemas que se imbricam tanto num aspecto como do outro (processos e subtemas), que funcionam como um “reflexo abissal”, ou seja, “a encarnação estrutural da intenção literária que tomam um aspecto de desafio” (LEFEBVE: 1975, 54-55) aqui e em muitos poemas do conjunto. Assim cada bloco, que parece aproxima-se entre si pela estrutura e intenção, distancia-se quanto aos procedimentos, gerando um jogo ambíguo que nos diz de uma metalinguagem bem complexa. Em cada bloco o leitor vai percebendo a tensão da instauração, do polimento da nova estrutura, da nova sintaxe, e da desconstrução da linguagem do passado.

No primeiro bloco, tem-se a luta do poeta com o fazer poético, com o tempo de elaboração por meio das justaposições – Noitefazes/Ou diafazes”, “Cararedonda”, “Caraquadrada”, as últimas lembram-nos as figuras geométricas do quadrado e do círculo. Estas duas figuras são polissignificativas e são empregadas universalmente na linguagem simbólica. O quadrado é a figura basilar do espaço e da terra, lembra a página branca. O círculo por sua vez, entre outras significações, traz a dos “efeitos criados” e também é símbolo do tempo (CHEVALIER e GHEERBRANT: 1995, 252 e 750). O significante “redondo” surge em outros poemas do conjunto sob a variante “roda” e portando “n” sentidos.

As justaposições, “Cararedonda”, “Caraquadrada”, funcionam como metonímia do poeta em sua luta, com o “Sono da palavra/Coisa feita” e com a “Insônia da palavra/Coisa-fazes”, isto é, a luta com o dado para instaurar o criado, o reinventado. Esta luta com a coisa palavra é também com o tempo – “Noite redonda” e “Dia quadrado”, nos remete a um dos mais famosos poemas sobre metalinguagem da lírica brasileira, “O lutador”, de Carlos Drummond. E a metalinguagem é um dos procedimentos recorrentes do modernismo até hoje.

No segundo bloco fala-nos o poeta do que vai eliminar em sua nova escritura

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:

Oxímoron: anáclase. sinérese

Sinédoque. anacoluto. metáfora

Hipérbato. hipérbole. hipálage

Assíndeto

Aqui, a barra do verso 19 e o deslocamento de alguns versos para a margem direita além do que ocorre tradicionalmente tem a função de colocar em destaque o que foi examinado pelo poeta e considerado supérfluo, sem função para linguagem lírica que está sendo criada com a instauração de uma nova retórica singular. Caminho trilhado por muitos poetas antes e depois dele. Já, nos quatro últimos versos, na enumeração das figuras “fora de função”, realiza a desconstrução da norma culta ao utilizar o ponto final e a seguir letra minúscula.

Nos blocos 3 e 4, cada um com sua estrutura formal diversa, o poeta recupera com variações, em aglutinações e prefixosa e sufixos, a palavra “quadrado” das primeiras estrofes em “quadrilátero”, “quadrilíngue”, “esquadrinho”, enfatizando “a página branca”. O bloco 3 assemelha-se a um verbete de dicionário. Do real verbete de dicionário, o poeta retirou, com pequenos acréscimos “,a expressão entre parênteses: “(Bras. Norte)”, isto é, apenas o que lhe interessava para explicitar um pouco o seu processo de escritura e, ao mesmo tempo, indiciar uma de suas influências, Ponge. E daí, quem sabe, a escolha do substantivo feminino “ponga” (Ponge). Assim a estrofe-verbete nos dá o significado do termo o qual aparece em itálico, do autor.

Ponga, s.f. (Bras. Norte) Espécie de jogo. Consiste num quadrilátero de madeira ou papel em que se traçam duas diagonais e perpendiculares que se cruzam e em que se jogam dados.

O conceito e a referência entre parênteses – “(Bras. Norte)” podem dizer-nos tanto dos procedimentos, da presença de artistas e poetas neste jogo poemático muriliano, no espaço banco da página, quanto indiciar o seu amigo e poeta, João Cabral.

A definição nos remete a duas figuras geométricas em diferentes campos de expressão. Primeiro, ao quadrado semiótico, mas com uma variante, as perpendiculares que cortam o quadrilátero ao meio, na horizontal e na vertical, formando ao mesmo tempo um feixe de linhas (raios), saindo do centro que pode simbolizar o momento presente (sincrônico) do fazer poético e, ao mesmo tempo, o cruzamento de uma das perpendiculares restabelece uma relação horizontal (diacrônica) projetando o poema para um passado e para o futuro, e neste como uma

interrogação como aparece no último poema deste subconjunto, “Texto de consulta”. Em outras palavras, no próprio poema, como nas artes em geral, encontram-se os três tempos, passado como forma negado, o presente com todas as contribuições e invenções do poeta e a projeção do poema para o futuro. Assim o quadrado semiótico ratifica o jogo, ponga-lírica, uma vez que o quadrado semiótico, na perspectiva de Bondal, citado por Greimas e Courtés, tem a possibilidade de “a existência de estruturas múltiplas comportando até seis termos entre si, dentro de uma estrutura elementar da significação”, e pousando sobre uma distinção de oposição (GREIMAS e COURTÉS: 1979, 364)

Dentro destas estruturas múltiplas, a segunda imagem de quadrado, aqui, incluindo o círculo, lembra-nos a “figura vitruviano, inscrita num quadrado e num círculo [...]Essa figura, a do homem vitruviano, tornou-se um símbolo da simpatia entre o microcosmo e o macrocosmo”. (PRAZ: 1982, 86-87). O “microcosmo” é compreendido, aqui, como o poema e “macrocosmo”, como a tradição lírica que o poeta busca desconstruir, mas que inclui também todas as possibilidades criativas

Estas múltiplas possibilidades estruturais e significantes das figuras do quadrado e do redondo, fazem com que o leitor compreenda melhor a estrofe “verbete”, bloco 3, que a primeira leitura parece supérflua (...) . Todavia a colocação dela, praticamente, no meio do poema faz com que funcione como uma transição ou uma ponte de significantes justapostos ao significante “ponga”, cujos significantes implícitos vão sendo deduzidos, semelhantes a “rastros” deixados no “verbete”. Como ponte liga os blocos anteriores aos seguintes e, ao mesmo tempo aponta para as possibilidades de procedimentos dos blocos seguintes, do conjunto e de muitos outros poemas de *Convergência* e de outras obras anteriores do poeta (...)

Se o bloco 3, por um lado, o significante “quadrilátero”, tangencia a possibilidades acima aventadas, por outro lado, talvez diga muito mais da ligação de Murilo Mendes com poetas e artistas, cujos nomes se acham verbalizados por derivação sufixal no último bloco, criando uma simbiose entre os autores, as possíveis fontes de inspiração estrutural, e o poeta. O inusitado dessa relação é que é feita com nomes próprios e não comuns como normalmente acontece neste tipo de derivação, como será visto adiante.

No bloco 4, o poeta fala de seu fazer poético como um fato concreto em sua luta de “ operar com violência / Essa coluna verbal, a linguagem”, estando “Inserido numa paisagem quadrilíngue”. Essa inserção quadrúpla de línguas, provavelmente, nos remete às quatro línguas dominadas por ele: português, francês, italiano e espanhol. Além de obras em prosa e verso em língua natal, o poeta escreve *Ipotese*, poemas em italiano e em verso e prosa em francês, em *Papiers*. O espanhol aparece em palavras ou versos de poetas em, por ex., *Tempo espanhol*. Tem-se também vocábulos do

italiano neste poema e em outros de *Convergência* e alguns dos vocábulos italianos se confundem com os de português por terem a mesma sonoridade.

Quando da escrita do poema em leitura, Murilo encontrava-se em Roma, 1964. Todavia a linguagem na qual opera “com violência” é da sua própria lírica em língua portuguesa e a da tradição e para isso diz poeta:

Esquadrinho nas palavras

Meu espaço e meu tempo justapostos.

E dobro-me ao fáscono dos fatos

Que investem a página branca:

Perdoai-me

Valéry

Drummond.

Neste esquadrinhar das palavras no “espaço” e “tempo superpostos”, o poeta leva o leitor a perceber o processo de desautomatização da linguagem, que ele, Murilo, realiza ao preferir o significante italiano “fáscono” (fascínio, encantamento) ao invés do significante comum fascínio, em português, com isto dá um tom maior ao fascínio, devido (ao som forte) da tônica da primeira sílaba em italiano e não na segunda como em português, cuja sonoridade que finaliza em ditongo /oi/ parece distender o sentido do termo, enquanto que a sonoridade em italiano, fecha-se em si mesma, ou seja, no sujeito fascinado pelos fatos , pela “objetividade”, pelo desnudamento da linguagem “Que investem a página branca”. Daí talvez, o pedido de perdão a Valéry e Drummond na última estrofe deste bloco por se afastar da tradição da linguagem lírica a qual, provavelmente, os dois mantiveram-na como dominante.

O penúltimo bloco são apenas três versos, marcados por imagens singulares que dizem da beleza das palavras como coisas que se pode “cortar”

... as palavras / coisa / são belas

No seu vestido justo

Criados por alfaiates-óticos.

O primeiro verso deste bloco começa com reticências e minúsculas que se colocam como se tratasse da continuação de um pensamento elaborado antes e que

foi suspenso e que agora é retomado. Os significantes – “palavras” e coisa” – estão isolados por barras, enfatizando com um rítmico mais pausado cada um dos elementos no verso. O significante “coisa” nos remete ao Ponge de *O partido das coisas*, e aos outros citados na última estrofe.

O último bloco é formado por dois dísticos. No inicial, o poeta fala de sua *performance* para operar os procedimentos que o fascinaram na feitura dos blocos anteriores do conjunto, de *Convergência* e de outras obras.

Eu tenho a vista e a visão

Soldei concreto e abstrato.

para, então, ratificar o que já possui por assimilação ou influência de diferentes artistas que surgem verbalizados por meio da derivação sufixal dos nomes próprios.

Webernizei-me. Joãocabralizei-me.

Francispongei-me. Modrianizei-me.

Os nomes verbalizados figuram, de certo modo, os processos radicais que fogem da tradição de suas respectivas artes: música poesia, pintura. Os poetas como João Cabral e Ponge, pela economia das palavras. Webern desta-se pelos fragmentos temáticos, pelas células rítmicas muito curtas (WISNIK: 1989, 184). Mondrian pelos conteúdos abstratos e pelo uso cuidadoso com as cores. (*Arte nos Séculos: 1972, 1637*). Estes procedimentos e outros vão interagir em seu fazer poético e são também artistas de sua predileção. Tomemos como exemplos a música e a pintura. A música faz parte de sua experiência infanto-juvenil e de adulto. Em sua cidade natal, Juiz de Fora, que ele considerava “um trecho de terra cercado de piano por todos os lados” (*Idade do Serrote: 19, 16*). No Rio de Janeiro, onde morou de 1920 a 1950, neste último ano iniciou suas viagens internacionais e posteriormente mudança definitiva para a Europa. No período carioca, Murilo comparecia a concertos e defendia as composições de vanguarda, não aceitas pelo público da época, que preferia as peças românticas de Liszt (ARAÚJO, 1972, 14). Também neste período escreveu vários artigos de orientação musical sob o título de “Formação de Discoteca”. Eram roteiros para seleção e aquisição de obras musicais pelos amadores.

A partir da primeira década do século XX, no eixo Rio São Paulo, seguindo as diretrizes do Ocidente, a pintura fazia parte do bloco das artes marcado pelo espírito renovador. Despertava as mais acerbadas polêmicas. Vivenciando este momento de ruptura e novas conquistas, Murilo Mendes esteve sempre ligado as artes plásticas, notadamente à pintura. Escreveu sobre artistas plásticos tanto no Rio como na Europa.

O interesse por estas duas artes, música e pintura, é uma constante na obra do poeta. Elas funcionam como esteios temáticos e estruturais das composições líricas murilianas de ontem e de hoje, sem excluir as outras artes. Compreende-se melhor, então, o porquê da verbalização dos nomes dos artistas, músico, poeta e pintor na derradeira estrofe.

Ao tomar o último poema para análise, observa-se que em cada poema Murilo Mendes surpreende o leitor pelo aflorar de estruturas e temáticas diferentes. O último poema da obra *Convergência*, “Texto de consulta”, não foge a regra. Recompõe toda a problemática que envolve confecção de uma obra como realidade fatural, como fenômeno como criação mental. É também uma ratificação da visão que o autor de *Siciliana* tem de si como poeta e da poesia como nos diz em uma entrevista à revista Veja:

fui poeta toda a vida, não fui outra coisa senão e se outra coisa tenho além desta me foi dada por acréscimo. A poesia para mim vence a morte porque o texto ocupa o nosso espaço intelectual, o texto é uma afirmação da vida, é não só projeção da nossa personalidade: é também um ponto de ligação com a comunidade.

(Veja, São Paulo. Setembro de 1972)

O poema reflete de modo dialético a consciência de ser “poeta toda a vida” e da ligação do texto com a comunidade, com o mundo. E, além disso, a consciência de ser poeta é um constante processo de atualização, deformação e reinvenção do dado.

O poema compõe-se de nove blocos, encimados por arábicos, contendo cada um deles uma quantidade de estrofes variadas que vão formando um crescendo que parte da página branca até o julgamento do texto. Nele percebe-se o processo de fragmentação do livro, do qual se tem a idéia de algo indivisível, uno, como uma mônada. Murilo Mendes põe em questionamento esta unidade, mostrando que ela é só aparente, porque existem várias interferências e colaboradores, apontados pelo poema a seguir. Todo ele gira em torno de significantes chave: “página branca”, “texto”, “poeta”, “palavra”, “contexto”, “leitor”, “crítico”. Em torno delas vão surgindo outros significantes que aumentam a tensão ao longo do poema. Todavia este coloca-se como um pauta musical, cuja nota dominante é o “texto” que funciona como *leitmotiv*.

O primeiro bloco, com cinco estrofes, desenvolve-se principalmente em volta do significante “página branca”, “texto”, “poema” “poeta”, “contexto”. Nos dois primeiros dísticos a ênfase dada à “página branca” que é questionada em relação à

eficácia de função. Ela surge como uma espécie de campo de força de conjecturas em torno das possibilidades para o texto.

A página branca indicará o discurso

Ou a supressão do discurso?

A página branca aumenta a coisa

Ou ainda diminui o mínimo?

O que se observa nos dísticos é um jogo contrapontístico referente à concretude do texto.

A partir das duas estrofes seguintes, o “texto” entra em cena interligado ao “poema”, ao “poeta” e ao “contexto do poema, em um jogo de questões em que vão se invertendo dada a posição de cada um dos significantes acima, acrescidos dos sinais gráficos, mais (+) , menos (-) e travessão(–), além das interrogações, como se pode ver abaixo:

O poema é o texto? O poeta?

O poema é o texto + o poeta?

O poema é o poeta – o texto?

O texto é o contex do poeta

Ou o poeta o contexto do texto?

Na última estrofe deste boco o “texto” torna-se visível por meio de um questionamento antitético em busca de entender a realidade do texto como concretude ou virtualidade, e se ele é

O antetexto o antitexto

Ou as ruínas do texto?

O texto abole

Cria

Ou restaura?

Se nestas estrofes estão em questionamento os possíveis elementos materiais do “texto” como a “página branca”, o “poeta” e outros, a partir do boco 2, o texto vai ser problematizado, nas quatro estrofes que o compõe, com outros motivos que vão dos humanos à “vivificação” do texto até o seu julgamento. A partir daqui os motivos recentes vão sendo, ampliados e redimensionados. Ganham novas significações e aumentam a tensão do poema. O conjunto se inicia inquirindo sobre a origem do “textom ou seja, descobrir de onde deriva o texto. Se “do operador do texto / Ou da coletividade-texto?” Neste último verso aponta para a intertextualidade. E logo em seguida o sujeito de enunciação que saber quem o manipula, se é “Pelo operador (ótico)/Pelo operador (cirurgião)/Ou pelo ótico cirurgião?”. Logo a seguir, na segunda estrofe deste conjunto, a busca da origem é desdobrada para compreender se “O texto é dado/Ou doador? E nos versos finais desta estrofe procura saber qual a realidade do texto, se “concreto /Abstrato/Ou concretoabstrato”. Na justaposição das palavras, o poeta deixa claro, a meu ver, a realidade do texto: concreto como fato e abstrato pelas idéias que plasma, como nos diz no “Texto de informação: “Soldei concreto e abstrato”.

Na terceira estrofe, Murilo Mendes questiona sobre a escritura do texto, se “O texto quando escreve/Escreve /Ou foi escrito/Reescrito” Nestes versos, joga com a duplicidade do texto como sujeito –“quando escreve” e como objeto –“ foi escrito/Reescrito?”. A partir desta pergunta surgem outras a respeito de quem realiza a reescritura, se “Pelo tipógrafo/o leitor /o crítico;/Pela roda do tempo?”. Na última estrofe, volta-se sobre a estrofe anterior para mostra que “Sofre o operador:”(provavelmente o escritor). Indica as causas do sofrimento: “O tipógrafo trunca o texto./Melhor mandar à oficina/O texto já truncado.” Aqui tem-se uma dos problemas mais comuns em editoração de livros e, daí, a conclusão do sujeito de enunciação: melhor enviar o livro já truncado para oficina.

O terceiro bloco é formado por um dístico, retoma o ludismo “texto-poeta”:

O texto é micromenabó do poeta

Ou o poeta o macromenabó do texto?

A palavra “menabó” justaposta a micro e macro não foi encontrado em português. É, portanto, um neologismo criado por Murilo Mendes. A provável primitiva dela foi encontrada em francês – *menable* – significando, guiável, conduzível. Também foi detectada com sentido similar no verbo italiano – *menare* – guiar, dirigir e na acepção de produzir. Na condensação desse significante o poeta recupera a problemática das oitava e nona estrofes do segundo bloco sobre o originante e o originado do texto. Aspectos estes reinfatizado em “menabó” na feição de dirigente e dirigido e ou produto/produtor.

Se nos três blocos anteriores a terceira pessoa foi a dominante, privilegiando o objeto poético, a partir do quarto ela divide o espaço com a primeira. Dito de outro modo, o eu lírico como sujeito assume a dubiedade instauradora do texto, vale dizer, o jogo entre isso e aquilo (...). Este bloco, como o anterior, é constituído por uma só estrofe, diferente daquele que é um dístico, é uma quintilha:

A palavra nasce-me

fere-me

mata-me

coisa-me

ressuscita-me

Aqui, a terceira pessoa como sujeito – *A palavra* – é a dominante, embora apareça em consonância com a primeira pessoa na sua forma objectual “*me*”. Contudo, se a nível sintático a terceira pessoa é a dominante, não o é a nível semântico, pois a carga emotiva recai sobre o objeto – *me* – que guarda a expressividade e impressividade, gerando uma equivalência entre o sujeito, “*palavra*” e o objeto “*me*” – recuperando a simbiose do verso: “O poema é o poeta”. Essa ideia é confirmada pela utilização do espaço na estrofe. O deslocamento de quatro versos para a direita, deixando, por um lado, a percepção da repetição do sujeito (*palavra*); por outro, cria a imagética da palavra como algo contundente física e psicologicamente, que interage com o objeto em destaque rítmico-semântico, revelando a relação de tensão do poeta com a palavra, o que nos lembra a luta de Drummond com a palavra em “O Lutador” mencionado antes:

Lutar com palavras

Parece sem fruto

Não tem carne e sangue...

Entretanto, luto.

É essa luta que se encontra nos poemas de Murilo como de qualquer outro grande poeta. Todavia, neste poema, ela ganha um matiz a mais: é a tentativa de decodificar para o leitor todos os elementos e conflitos internos e externos que tensionam o poeta e o texto. O poema é, em síntese, uma poética do fazer poético com seus vários meandros.

A partir desse quarto bloco, Murilo Mendes centra o questionamento em torno da palavra. Liga-a, no bloco cinco, a metáfora com Cassirer e Ortega y Gasset. Indaga,

no sexto, sobre o que ela, a palavra, instaura (conjunto 5) ou sobre o que gera conjunto 6:

Serviremos a metáfora?

Arquivaremos a?

Metáfora: instrumento máximo;

CASSIRER

A própria linguagem do homem

ORTEGA Y GASSET

[...]

6

Invenção / translação

A palavra cria o real?

O real cria a palavra?

Mais difícil de aferrar:

Realidade ou alucinação?

Na antinomia – realidade/alucinação – o poeta sugere ao leitor, na estrofe final deste bloco, a utopia gerada pela palavra poética. Mostra-a como possível reflexo do contexto: “Ou será a realidade/ Um conjunto de alucinações?”.

O sétimo conjunto de estrofes gira em torno do texto e da palavra. Daquele conota a abrangência – “regional/nacional/Ou todo texto é universal?”. No tocante a palavra, o poeta condensa ambigualmente a função dela como palavra primordial, porque “O homem original é inocente e cada um de nós leva em si um Adão. [...]. A missão do poeta é restabelecer a palavra original, desviada pelos sacerdotes e pelos filósofos”. (PAZ, 1982, 289). É isto que faz Murilo Mendes em toda a sua obra.

Toda palavra é adâmica:

Nomeia e o homem

Que nomeia a palavra

(...)

A última estrofe desse bloco é uma variação sobre o mesmo motivo. Encerra-a, mostrando que “catalogar, próprio do homem”, próprio do poeta na sua ânsia de “situar objetos/construindo um elenco vertical” e indaga: “Enumeração caótica?”. Aqui o possível intertexto, ainda, Drummond com a técnica “palavra puxa palavra” e seu denso processo de luta e aprendizagem com a palavra. Esta, como no dizer de Drummond, dentre outras coisas pode ensinar “a fruir/ de cada palavra a essência captada,/o sutil queixume”. A busca da essência poética da palavra primordial, ou seja, deixar o mundo adjetivo pelo mundo substantivo. Este foi sempre o ideal perseguido e conseguido por Murilo Mendes nos vários livros que escreveu, principalmente, nos de poema.

Nos dois últimos blocos, oito e nove, desaparecem as interrogações e alternativas. No penúltimo, com duas estrofes, o autor de *Tempo Espanhol* retoma sobre o ângulo “texto/poeta” a problemática da morte cantada em outros poemas de obras anteriores. Aqui, está não a morte em sentido geral, comum, mas a morte do poeta ou de qualquer poeta como criador como se lê nos dísticos que inicia o bloco 8: “Morrer: perder o texto/ Perder a palavra/ o discurso”. A ambigüidade da palavra esconde a morte do poeta e ressalta a perda do texto, da palavra e do discurso. Há nele uma espécie de lamento, disfarçado, uma sutil melancolia. O *phatos* é neutralizado na quadra pelos eufemismos da morte. Retomando o primeiro verso do dístico, contrapõe a ele um jogo de homônimos homófonas .

Morrer: perder o texto

Ser metido numa caixa

Com *testo*

Sem *texto*.

(Grifos meus)

A eufêmica palavra “caixa”, ao invés de “caixão”, “esquife” ou similar, suaviza o possível fato: a morte. E o jogo homonímico – “testo”, provável tampa do caixão, e “texto”, obra, poema – quebra, através da ironia sutil, o aspecto lúgubre que poderia revestir a idéia de morte, gerando com “com testo” a possibilidade de se ler contesto (contestar, negar a veracidade). É como se ele negasse a possibilidade de perder o trabalho de uma vida, a obra (‘...).

No último bloco, essa idéia traz mais clara a verdadeira problemática do poema, o esquecimento da obra, a sua não leitura. Partindo dessa perspectiva, o “juízo final do texto” é a transcendência que se efetiva por meio das leituras, de avaliações críticas que o texto possa suscitar. E o primeiro julgamento de uma obra, como se

sabe, é do próprio poeta. Daí dizer Murilo: “Serei julgado pela palavra/ do dador da palavra/ do sopro/ da chama”.

É ele mesmo o “dador” da palavra, o criador, o demiurgo, e simultânea e metonimicamente o objeto criado: autor pela obra = “Serei julgado pela palavra”. Como um deus, o poeta, “dador de sentindo”, é o primeiro juiz de seu objeto de criação.

Na antepenúltima estrofe do poema, o “texto” é colocado como um ser independente: “O texto coisa me espia/ Com olho de outrem”. Ratifica a compreensão do texto como realidade fora dele, poeta, aventada em outros poemas ao longo do *corpus*. Os versos anteriores aliam-se a

Talvez me condene o egástulo.

O juízo final

Começa em mim

Nos lindes da

Minha palavra.

Nesses últimos versos do poema, tem-se de modo claro a preocupação do poeta de *Mundo Enigma* quanto a recepção de sua obra. O motivo da dúvida acha-se em parte indiciado nos vocábulos eruditos – “egástulo”, prisão, calabouço, e “lindes”, limite, marca. O poeta crítico de si mesmo está consciente dos possíveis entraves a aceitação de sua obra. O eruditismo lexical, o cosmopolitismo lingüístico e os aspectos inusitados de muitos de seus procedimentos dominantes não só em *Convergência*, mas também em muitas obras anteriores. Tudo isso o leva a incerteza quanto à aceitação de seus poemas, porque em qualquer época toda a sua produção lírica foi e é um desafio ao leitor.

Ler Murilo Mendes é um desafio gratificante. Em seus diferentes motivos e suas inúmeras variações, foi possível acompanhar, nos poemas selecionados, as várias realizações do eu lírico. Elas se processam por meio de diferentes pessoas (primeira, segunda e terceira). Concretizam a visão de mundo do poeta. Esta visão surge, às vezes, como um questionamento a Deus, ao fazer poético, e suas possibilidades. . Estão presentes, principalmente, como uma visão de um homem profundamente comprometido com sua época em cada momento histórico e ou topológico, porque como diz o poeta: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. Petrópolis: Editora Vozes, 1972 (Poetas modernos do Brasil)

ARTE NOS SÉCULOS. São Paulo: Abril Cultural, 1969.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva et alii. Rio de Janeiro, José Olympio, 1995.

DERRIDA, Jacques, *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schaiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1973.

GREIMAS, A. J. /COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et alii. São Paulo: Cultrix, 1979.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Tradução de J. C. Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1975.

MENDES, Murilo. *Convergência*. In *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

—————*Convergência*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.

PAZ, Otávio. "La nueva antologia". In *Revista Eco* (92). Bogotá, Buchols, 1967.

—————*O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002