

# A Palavra e a imagem: o exemplo de alguns grafitos “italianos” de Convergência de Murilo Mendes

Raphael Salomão Khéde<sup>1</sup>

**Resumo:** através da análise linguística de seis poemas reunidos no livro *Convergência* (1970) de Murilo Mendes (1901-1975), o ensaio tem como objetivo investigar a relação estabelecida pelo poeta em sua obra, na fase italiana (1957-1975), entre a palavra e a imagem.

**Palavras-chave:** Murilo Mendes; poesia; artes plásticas; *Convergência*.

## The Word and the image: the example of some “Italian grafitos” from *Convergência* by Murilo Mendes

**Abstract:** through the linguistic analysis of six poems gathered in the book *Convergência* (1970) by Murilo Mendes (1901-1975), the essay aims to investigate the relationship established by the poet in his work, especially in the Italian phase (1957-1975), between word and image.

**Keywords:** Murilo Mendes; poetry; visual arts; *Convergência*.

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada pela UERJ (2013). Mestre em Literatura Brasileira pela UERJ (2009). Graduado em Línguas estrangeiras pela Università degli studi di Torino (Itália, 2003). Professor adjunto de Língua e Literatura italiana da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524 – Maracanã, Rio de Janeiro, RJ, 20943-000. Email: raphaelsalomao@hotmail.com; Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-3736-2526>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0279956967762193>; Rio de Janeiro, Brasil.

## Introdução

Em Roma, Murilo Mendes foi professor, poeta e crítico de arte por 18 anos de 1957 a 1975. No departamento de Letras da universidade La Sapienza, encontram-se ainda as monografias de literatura brasileira que ele orientou, sobretudo sobre o Modernismo, apesar da solicitação do poeta para que fossem queimadas suas anotações e planos de aula<sup>2</sup>. Sua casa em Roma, nos anos 1960 e 1970, se tornou um centro de encontros de artistas das mais variadas áreas e de todos os lugares, como lembra a estudiosa e amiga Luciana Stegagno Picchio:

Pouco a pouco, a Itália conquista Murilo e Murilo conquista Roma. Sua casa, primeiro no Castro Pretorio e depois na via del Consolato 6, torna-se centro de reuniões de artistas: poetas e escritores (Rafael Alberti e Miguel Angel Asturias, Alberto Moravia e Elsa Morante, Ignazio Silone e Vinicius de Moraes, Haroldo e Augusto de Campos, Sábato Magaldi e Alexandre Eulálio, Ruggero Jacobbi), gente de cinema, críticos (além dos italianos, Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza e tutti quanti brasileiros de passagem), músicos (Dallapiccola) e sobretudo pintores, escultores, artistas plásticos de toda qualidade e de todas as nacionalidades: Vieira da Silva e Arpad Szenes e, in primis, a geração do abstrato e do informal romano (Dorazio e Perilli, Carla Accardi e Corpora, Turcato, Franchina e Sanfilippo). As paredes caiadas da casa enchem-se de quadros. E há picassos cotejando Vieira da Silva (o “Bicho” da grande amizade de Murilo e Saudade) e Arpad Szenes, Braque, Chagall, Enseor e De Chirico, Guignard e Magnelli, Corpora e Miró, Portinari e Tanguy (STEGAGNO PICCHIO, 1994, pp. 28-29)<sup>3</sup>.

*Convergência*, livro de poemas escritos entre 1963 e 1966, foi publicado no Brasil em 1970. É dividido em três partes: a primeira intitulada “Grafitos” (35 poemas), a segunda, “Murilogramas” (38 poemas) e a terceira, que reúne 71 poemas, “Sintaxe”, dedicada “à fabulosa memória de Oswald de Andrade”. Sete poemas de *Convergência* (murilogramas e grafitos sobre artistas italianos) haviam sido publicados em 1965 na Itália, no livro *Italianissima (7 murilogrammi)*. Nessa obra, menciona-se que esses poemas seriam publicados em livro a se chamar *Contacto*; em seguida, o poeta

2 Segundo Luciana Stegagno Picchio, Murilo deixou notas onde escreveu que, em caso de morte, deveriam ser queimados “gli appunti e le scalette delle lezioni universitarie, testimoni di un impegno e di una umiltà didattica che chi ha avuto la ventura di assistervi non può ricordare senza commozione” (MENDES, 1977, p. XX).

3 Existem as fotos que atestam o convívio e os encontros com vários artistas. Cf. ARAÚJO (2000), MENDES (1994 e 2001) e GUIMARÃES (2012).

preferiu o título de *Convergência* (MENDES, 1994, p. 1684). Foi o último livro de poesia publicado em vida por Murilo, onze anos após *Tempo espanhol* (Lisboa, 1959). A grande novidade de *Convergência* é a exploração da dialética entre a “unidade” e a “variedade”. No setor “Grafitos”, os títulos dos 35 poemas apresentam a palavra “grafito”, do mesmo modo que, no capítulo “Murilogramas”, todos os 38 poemas começam pela palavra “murilograma”. Grafito e murilograma representam a palavra como signo gráfico, materializado em sequências, séries e variações. Tal procedimento indica um tratamento quase científico do material poético, trabalhado como um objeto sobre o qual o poeta se exercita, colocando à disposição do leitor diversas leituras e interpretações do texto. Carlos Drummond de Andrade se demonstrou bastante satisfeito com a leitura do livro, como escreveu em carta para Murilo em 1971:

A verdade é que as criações (não chamo de experiências, porque V. não experimenta; cria) de *Convergência* são qualquer coisa de fascinante. Lembram-me relâmpagos, aços afiadíssimos retalhando o cerne das coisas e desvendando essências, conexões insuspeitadas, mundos subjacentes. Em suma: poesia atrevidamente nova, pessoal, intransferível. Tem a marca de você, de mais ninguém (MENDES, 1994, p. 1684).

Duas características fundamentais do livro são: 1) a enorme rede de citações em forma de homenagem ou de breve e fulminante análise crítica; 2) uma grande liberdade criativa em experimentar formas novas através da investigação sobre a linguagem (“Tento operar com violência / essa coluna vertebral, a linguagem”<sup>4</sup>). Na linha de Pound, revisitado pelo grupo de neovanguarda italiano chamado de *novissimi*, as palavras são justapostas, através da técnica da montagem, e apresentadas, na página branca, como “constelações enigmáticas” ou como “fragmentos prismáticos” de um conceito, de uma ideia, de uma imagem, ao se levar adiante a lição de Mallarmé.

Nesse sentido, esse livro-projeto se apresenta, por conta de sua capacidade de síntese (considerada, por Murilo, característica importante para o artista contemporâneo), como uma espécie de biblioteca erudita e de enorme laboratório de exercícios e experimentos. Entre recordações autobiográficas e infinitas leituras esparsas, a palavra, no livro, reflete tam-

4 MENDES, 1994, p. 706.

bém sobre si mesma, tomando consciência de que a poesia no mundo contemporâneo, dominado pela máquina, já não pode ser “metafórica” (como nos tempos de Dante, Petrarca e Leopardi)<sup>5</sup>, mas somente “construída” numa forma “racional” sobre a página branca. O verso e a estrofe quase não existem mais, já que, através de uma espécie de técnica “neobarroca”, o ritmo, os efeitos fonossimbólicos, a ordem sintática e a própria disposição das palavras estão atreladas à valorização do espaço branco da página. Novos significados semânticos são criados a partir do posicionamento da palavra, responsável por reflexões críticas fragmentadas, coladas, montadas, justapostas.

Em *Convergência*, Murilo escreve sobre artistas (sobretudo escritores, mas também músicos, cineastas e artistas plásticos) de todas as épocas e países, numa verdadeira concepção universal da arte, presente em outros livros da fase italiana, como *Retratos-relâmpago* (1973, 1994), *Ipotesi* (1977), *A invenção do finito* (1994) e *L'occhio del poeta* (2001). Os poemas foram escritos em lugares diferentes, conforme indicado no final de alguns: Roma, Juiz de Fora, Tanger, Marrakesh, Lisboa, Florença, Ravenna etc. Para escrever quase todas essas “poesias de viagem” (sobretudo os grafitos e murilogramas), o poeta se serviu de “apontamentos de cada época”<sup>6</sup>. O aspecto memorialístico-autobiográfico, elemento importante da poética da fase italiana, também está presente em *Convergência*: basta lembrarmos o murilograma para o pai, no qual Murilo, definindo a si mesmo “polêmico, giróvago e anárquico alicaído”, o recorda com um “coração ecumênico”. Há, em seguida, também um murilograma para a mãe, “bela, jovem, magnética”, e muitos outros a amigos e artistas brasileiros e estrangeiros, além dos 14 poemas dedicados a artistas italianos (oito grafitos e seis murilogramas): entre eles estão os seis artistas plásticos sobre os quais a análise irá se concentrar: os “antigos” Paolo Uccello, Borromini, Bernini, Piranesi e os “modernos” (e conhecidos pessoalmente) Giuseppe Capogrossi e Ettore Colla. Em relação à poesia italiana, também há grafitos e murilogramas dedicados a poetas “antigos” (Guido Cavalcanti, Dante e Leopardi) e “modernos” (Ungaretti e Balestrini, também conhecidos pessoalmente); além do “grafito num muro em Roma” (onde “um verme

5 Nos versos 26-30 do murilograma a Nanni Balestrini: “Dante / Petrarca / Leopardi operaram quando ainda subsistia o homem-metáfora”.

6 Cf. Notas e variantes sobre os “retratos-relâmpago” 1a série (MENDES, 1994, p. 1702).

rói qualquer julgamento presente, futuro, pessoal e universal”) e dos murilogramas aos músicos Monteverdi e Dallapiccola.

Autores como Mallarmé, Apollinaire, Maiakóvski, Pound, Cummings, Joyce, Ponge e outros<sup>7</sup> – que já haviam experimentado o valor espacial e gráfico da palavra (através da absorção por parte da poesia de elementos de outras artes) –, junto a Webern, João Cabral de Melo Neto e Mondrian, representam, filtrados pelos *novissimi* italianos e pelos concretistas brasileiros, os modelos formais fundamentais seguidos pelo poeta em *Convergência*. Em particular, os grupos dos *novissimi* e dos concretistas influenciaram *Convergência*, em dois aspectos: a desarticulação da ordem sintática e a criação de uma linguagem menos figurativa. Característica evidente e recorrente em todos os setores do livro é a transgressão da norma linguística em prol de uma liberdade experimental, sendo *Convergência* um livro no qual, em toda a extensão do discurso poético muriliano, o experimentalismo se apresenta em sua realização mais radical<sup>8</sup>. Emprego de palavras estrangeiras, plurissignificação das palavras (através de sua disposição, que convida a mais de uma possibilidade de leitura), presença de hífens, barras, formação de novas palavras, uso não corrente de prefixos ou sufixos, são alguns dos elementos de experimentação mais frequentes em toda a obra. Segundo Coelho:

Os subtítulos, “Grafitos”, “Murilogramas” e “Sintaxe”, por si próprios exprimem a orientação dos poemas para a palavra, enquanto forma. “Grafitos” projeta a ideia de linha traçada em seus contornos essenciais; “Murilograma”, o poeta – Murilo – e a palavra – grama –, como entidades indissolúveis, em que ser humano e palavra perdem sua individualidade; e “Sintaxe”, o próprio processo de composição, pelo qual a linguagem se faz (COELHO, 1984, p. 121).

O rigor do desenho geométrico indica exatamente a tendência da poesia em direção à “síntese”, à concisão, a uma linguagem segmentada e fragmentada e à “tortura da forma” (expressões utilizadas pelo poeta no

7 Para Frias: “Para além disso, é necessário sublinhar, antes de mais, que não escapou ao livro de Murilo Mendes nenhum dos autores do paideuma concretista ou com ele relacionado: Mallarmé, Ezra Pound, E. E. Cummings e James Joyce, Apollinaire, Maiakovski, Sergei Eisenstein e Sousândrade” (2002, p. 60).

8 Em carta enviada de Roma no dia primeiro de dezembro de 1969 a Laís Corrêa de Araújo, Murilo se refere a *Convergência* como “livro capital de minha nova linguagem” (ARAÚJO, 2000, p. 196).

questionário apresentado por Laís Corrêa de Araújo, em 1971)<sup>9</sup>. Sinais gráficos como &, /, =, + e – proliferam por todos os setores do livro, conforme ressaltou Castañon Guimarães (GUIMARÃES, 1993, pp. 71-72). A representação gráfica do poema, a materialidade das texturas visuais, a concreção dos elementos fônico-visuais, em suma, a obsessão pelo concreto (CAMPOS, 1992, p. 70) determinam a concepção da palavra como objeto a ser explorado e investigado. Nesse sentido, é importante destacar o caráter metalinguístico do livro, explícito, sobretudo, nos dois poemas “Texto de informação” e “Texto de consulta”<sup>10</sup>, incluídos na terceira parte, “Sintaxe”. Laís Corrêa de Araújo chama a atenção para o fato de que esses “experimentalismos” já haviam ocorrido em outros textos mais antigos do poeta:

A destruição do discurso em *Convergência* não é, porém, um fato novo ou ocasional na obra muriliana (vimos que se inicia mais drasticamente em *Siciliana*, se não antes), pois na verdade se realiza a partir de uma orientação capital de sua arte no que se refere à liberdade da sintaxe poemática, evidenciada primeiro na área dos elementos fônico-temporais – musicalidade, ritmo – e, por fim, na dos elementos morfológico-visuais (ARAÚJO, 2000, p. 128).

### Palavra e imagem: os grafitos “italianos”

A primeira parte de *Convergência* (1963-1966), “Grafitos” – dedicada a Ruggero Jacobbi (1920-1981), diretor de teatro, ensaísta, professor italiano – reúne os seis poemas sobre artistas plásticos italianos, escritos como gesto de homenagem e como crítica, em forma de poesia, das obras e dos

9 “Minha grande preocupação com a síntese (a que os críticos nunca se referem) é visível em numerosos textos. Aliás começou cedo (vid. p. ex. as últimas páginas dos Poemas). Sou um ‘torturado da forma’. Desde há longos anos trabalho duramente nos meus papéis” (MENDES, 1994, p. 50). Para Merquior, Murilo está atento à arrumação estética, mas de forma antidecorativa: “a hirsuta rebeldia do verso muriliano a toda arrumação estilística está impregnada desse purismo antidecoro” (MERQUIOR, 1994, p. 17). Murilo Marcondes de Moura sublinha a atenção e a disciplina que Murilo dedicou a organizar sua obra na fase italiana, durante a qual “a conseqüente exposição a uma vida cultural mais sistemática parece ter exigido do poeta uma disciplina de outra ordem, reforçada ainda pelas suas atividades de professor e de crítico de arte” (MOURA, 1995, p. 62).

10 Em “Texto de informação”, a segunda estrofe inicia assim: “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:”. “Texto de consulta” começa da seguinte maneira: “A página branca indicará o discurso / ou a supressão do discurso? // A página branca aumenta a coisa ou ainda diminui o mínimo?”.

artistas. Giulio Carlo Argan indicou a sensibilidade de Murilo em detectar o nexó entre “imagens visuais” e “imagens fonéticas”:

Scriveva d’arte non perché volesse fare della critica, ma perché, essendo poeta e quindi linguista o filologo, lo interessava il linguaggio dell’arte e anche quello della critica, di cui sentiva l’intrinseco legame a quello dell’arte. Preoccupato sempre della vitalità dell’immagine, non poteva ignorare le relazioni e le associazioni tra immagini visive e immagini fonetiche; il linguaggio della critica era appunto il nesso tra le due versioni dell’immagine (ARGAN, 2001, p. 29).

O “grafito para Paolo Uccello”, escrito em Florença em 1964, refere-se a uma das pinturas do artista intitulada *La Battaglia di San Romano: disarcionamento di Bernardino della Ciarda* (realizada por volta de 1435-1440), que se encontra em Florença no museu Uffizi<sup>11</sup>. O eu lírico manifesta o seu entusiasmo diante da pintura, a ponto de considerá-la superior à própria natureza (“com esta paz que a pintura / mais que pedra ou som / sabe dar”); a exaltação do pintor renascentista (nascido em Florença em 1397, cidade onde morreu em 1475) é realizada também através da pergunta: “Quem eleva o cavalo morto (autônomo) / Senão o pintor?”. Em seguida, o eu lírico afirma que o escultor “só eleva o cavalo vivo servo / [do homem”. O tema do pacifismo, recorrente na obra muriliana, é explícito, nesse grafito para Paolo Uccello, quando o eu lírico declara (versos 15-18): “Na tua batalha entro / da tua batalha saio / não mato ninguém / nem fui morto”; em seguida acrescenta: “à tua batalha volto”, porém, “não ferido” por causa desta “paz que a pintura sabe dar”. É possível “entrar” nessa batalha porque ela é uma invenção artística (“pré-velazqueana”), semelhante ao próprio grafito, criador de novas palavras através da montagem de sufixos (“-omem”/“-omens”, no caso de “cavalomens” e “guerromem” no início do poema, versos 1-5):

Cavalomens  
(manequins)  
Lanças pré-velazqueanas  
Restringem o espaço do guerromem.

11 A hipótese segundo a qual Murilo se refere a esse quadro, e não aos outros dois com o mesmo título, se deve ao fato de que esses se encontram em Londres e Paris, enquanto aquele está em Florença, cidade na qual foi escrito o grafito, segundo a nota no final do poema.

A admiração pelo pintor florentino é reforçada pelas sete aliterações labiais, com sua repetição enfática e seu efeito de musicalidade, em versos onde se discute o “esgotamento” da pintura: “Esgota-se (?) a **p**intura / não a **p**alavra **p**intura / **p**ertencente **p**or exemplo // a **P**aolo **U**ccello **p**ictor”. Portanto, estabelecida a ruptura das fronteiras entre as artes, verifica-se exatamente o que afirmou Michel Butor: “A escrita é um caso particular de desenho”<sup>12</sup>.

#### Figura 1

Paolo Uccello, La Battaglia di San Romano: disarcionamento di Bernardino della Ciarda, 1435-1440 aprox. Óleo sobre tela, 182 x 323 cm, Museu Uffizi, Florença.



O “grafito para Piranesi”, escrito em Roma em 1965, é dividido em cinco partes numeradas, espécie de “estrofes”, com número desigual de versos (a primeira tem 17; a segunda, 6; a terceira, 8; a quarta, 2 e a quinta, 9). O texto reflete sobre a obra de Giovanni Battista Piranesi (1720-1788), gravador, arquiteto e teórico da arquitetura italiana, que criou o estilo chamado “*rovinismo piranesiano*”, por retratar, com o contraste do claro-escuro, a grandeza sublime do passado da Roma antiga através de suas ruínas. O grafito se refere às famosas dezesseis gravuras em água-forte *Carceri d’Invenzione* (criadas entre 1749-1761), que retratam aspectos lúgubres, tetos desses “cárceres”, onde o homem é “julgado pela pedra”. “Aqui”, o absurdo se realiza através do sentimento de perda (sentimento que perpassa a existência do encarcerado), de delírio e medo (versos 5 e 6): “Aqui o gatopardo perde a pátria / O vegetal o mineral se arrepiam”.

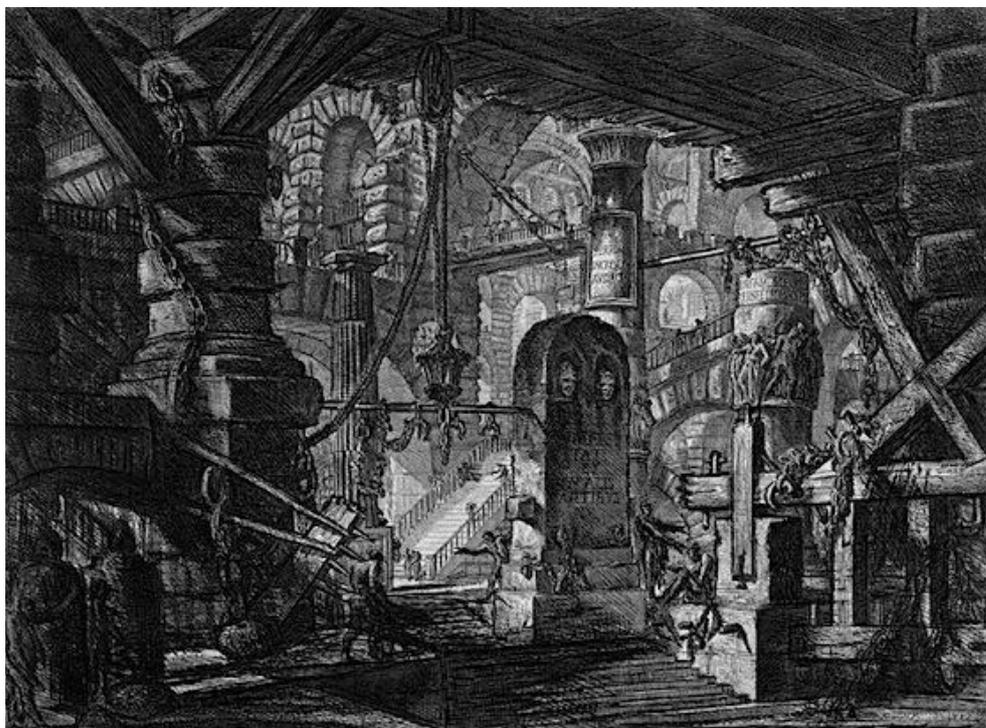
<sup>12</sup> Apud ARAÚJO, 2000, p. 131.

“Aqui”, o tempo não passa (“horóscopo não diz”) e tudo é indefinido, insensato (“de qualquer ruína / não se distingue o sinal”). Ao realizar a junção entre pintura (Piranesi) e literatura (Kafka), o poema parece indicar que o enigmático prisioneiro “desses blocos” é K., personagem solitário e “desorientado” dos romances kafkianos (versos 14-17):

O caminhante sem tésseira  
Desorientado pelos blocos superpostos  
Apela em vão para Kafka  
Intérprete (sem chaves) deste enigma.

### Figura 2

Giovanni Battista Piranesi, Pilastro com catene e due busti nelle nicchie [Carceri d'Invenzione], 1749-61. Água-forte, 40 x 55 cm, Istituto centrale per la grafica, Roma.



A anáfora (“Qual/Qual”) dos dois primeiros versos indica a dúvida sobre qual palavra (“verbo” ou “adjetivo”) poderia ser escrita sobre “estes cárceres”, “estas moles” sem medida para o homem (ou, reformulando a pergunta: como esse grafito poderia traduzir essas gravuras para o plano da escrita?):

Qual o verbo adequado a estes cárceres  
Qual o adjetivo para estas moles,  
Máquinas mono-mentais  
Construídas à desmedida do homem?

Outra anáfora (“Todo rei foi falso. / Todo rei, ex-rei”, nos versos 12-13) e as paronomásias dos versos 27-29 (“Do templo / Do tempo / Do tampo”) e do verso 37 (“Odiando-se ondeando-se”) corroboram a repetição de “ecos recíprocos” (verso 36), consentindo a deriva desse “desastre obscuro” onde o enigma temporal, em seu tríplice plano, encerra o poema no infinito absurdo desses “porões”: “Passado presente futuro / Nos porões do etc” (versos 41-42). Nos versos 20-21, há mais uma referência à relação da palavra com a forma, com a imagem: “a força em espiral ou pirâmide / Do verbo”. O eu lírico evoca o “reino da murocracia”, no qual as ruínas estão relacionadas ao “caos”, ao “secreto”, ao “sonho” e ao “ato noturno de existir”:

Tudo é secreto, alusivo ao caos.  
Tudo deriva do signo manifestando  
A força em espiral ou pirâmide  
Do verbo que pronunciou o ato  
Noturno de existir, sonho do avesso  
No reino da murocracia.

A definição de Manuel Bandeira de Murilo como “conciliador de contrários<sup>13</sup> se aplica ao verso 8 do grafito, onde há uma “conciliação” entre atos antagônicos realizados na monotonia da prisão, e unificados por analogia: “Onde subir e descer: termos análogos”; mas há, também, uma “conciliação” entre contrários realizada “concretamente” no próprio corpo gráfico do texto, por conta da anáfora, criada através da inserção do prefixo “des-” em dois antônimos: “Portas des-fecham / Portas des-abrem” (versos 31-32).

“Grafito na escultura ‘Santa Teresa’ de Bernini” se refere à célebre escultura de Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), intitulada *Estasi di santa Teresa* (realizada por volta de 1645-52), que se encontra na igreja de Santa Maria della Vittoria, em Roma. O tema da obra de Bernini é a experiência suprema de união com Cristo, o êxtase. A intensidade dramática do turbamento espiritual é criada, na escultura, inclusive através de jogos de luzes que se refletem sobre os mantos de mármore da santa e do querubim que lhe está próximo. O poema se compõe de um único verso com apenas quatro palavras:

13 Verso de um poema de Manuel Bandeira, “Saudação a Murilo Mendes”, publicado pela primeira vez em 1952 no Diário carioca (MENDES, 1994, p. 53).

Mármore vão petrificada espuma

O espaço deixado entre os dois grupos, “vão” e “petrificada”, parece acentuar a força conceitual do quiasmo (nome-adjetivo / adjetivo-nome), figura típica do período barroco. As duas palavras colocadas no início e no fim do verso se correspondem (*mármore / espuma*) gramatical e conceitualmente, ambas representando uma ideia de pureza, de limpidez; mas as partes internas (adjetivos) também se correspondem: “vão” alude ao conceito de transitoriedade (*vanitas vanitatis*) da época barroca e a pedra é qualitativamente inferior ao material marmóreo. Desse modo, o equilíbrio da arquitetura poética é mantido através da “concisão” e do “rigor”, mas também do enigma que esconde o jogo de reflexos e de dilacerações da estética barroca: de fato Murilo, segundo Ungaretti, vive em “seu mundo barroco”, “dila-

**Figura 3**

Gian Lorenzo Bernini,  
Estasi di santa Teresa,  
1645-52. Mármore,  
350 x 181 cm, Igreja  
de Santa Maria della  
Vittoria, Roma.



cerado pela angústia” (UNGARETTI, 1994, p. 38)<sup>14</sup>. Esse breve fragmento representa o contraste entre o que é sólido, “consistente” e tem durabilidade (o mármore) e o que é temporário e inconsistente (a espuma).

“Grafito para Borromini”, escrito em Roma em 1961, é constituído de 18 versos divididos, de forma uniforme, em quatro estrofes simétricas: a primeira e a última de seis versos, a segunda e a terceira de três. Esse grafito representa uma homenagem, em forma de epitáfio, ao célebre arquiteto barroco Francesco Borromini (1599-1667), que projetou obras importantes como as igrejas de San Carlo alle Quattro Fontane ou Sant’Ivo alla Sapienza, ambas em Roma. É lembrado como artista (também) angustiado pela perfeição da forma e por ter chegado à arquitetura através de um rigoroso trabalho artesanal (tendo colaborado e competido com Bernini), segundo Leonardo Capano (1995, p. 318). A ordem do poema adere, por imitação, à ordem arquitetônica, com movimentos de “expansão” contidos pela “compressão” da solidão do arquiteto (“com régua e compasso”) diante do mundo barroco (versos 1-6):

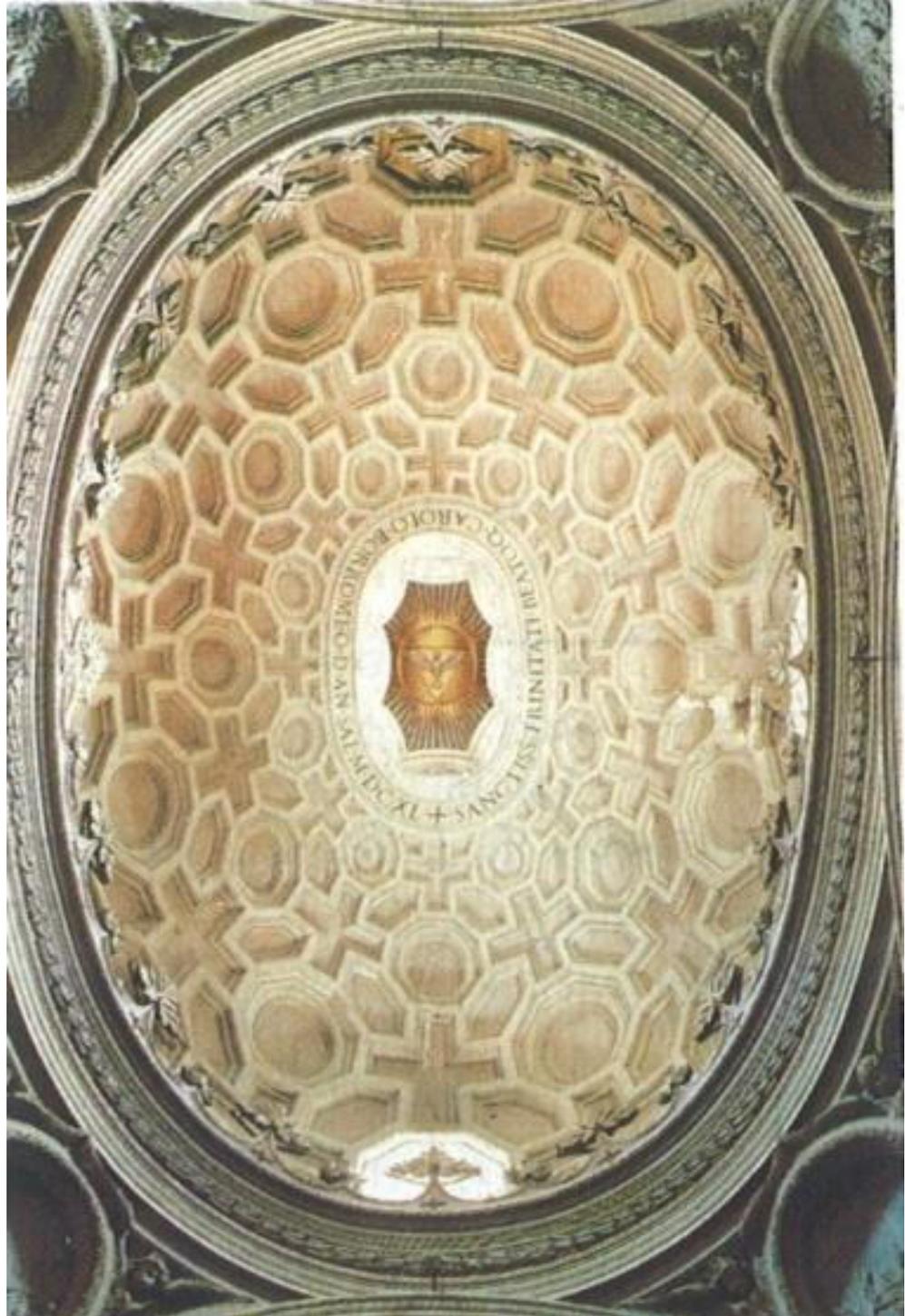
Só, com régua e compasso  
 Diante do mundo barroco  
 Sua zona de vida  
 Seu teto e pavimento:  
 Pede a candeia vertical  
 Que ninguém oscilando porta.

Na segunda estrofe, o eu lírico evoca o fim trágico do arquiteto, que sofria de crises depressivas e que se matou com uma espada num momento de desespero. A cena descreve o significado enigmático e dramático da morte através do gesto de Borromini de “tomar a espada” do céu e “recebê-la”:

Toma do céu imediato a espada  
 Recebe-a explícita  
 Na estrutura do peito.

14 Prefácio a Siciliana de Murilo Mendes, com tradução em italiano de A. A Chiocchio (1959).

**Figura 4**  
Francesco Borromini,  
Cúpula da igreja San  
Carlo alle quattro fon-  
tane, 1638-41, Roma.



Na terceira estrofe, Roma, representada através da cor ocre e caracterizada por toda parte (*ubíqua*) pela presença do Papa (*tiara*), aparece humanizada ao se anular repentinamente (o artista morre e a cidade “se anula”: mas ambos “sobrevivem”, pela recordação poética):

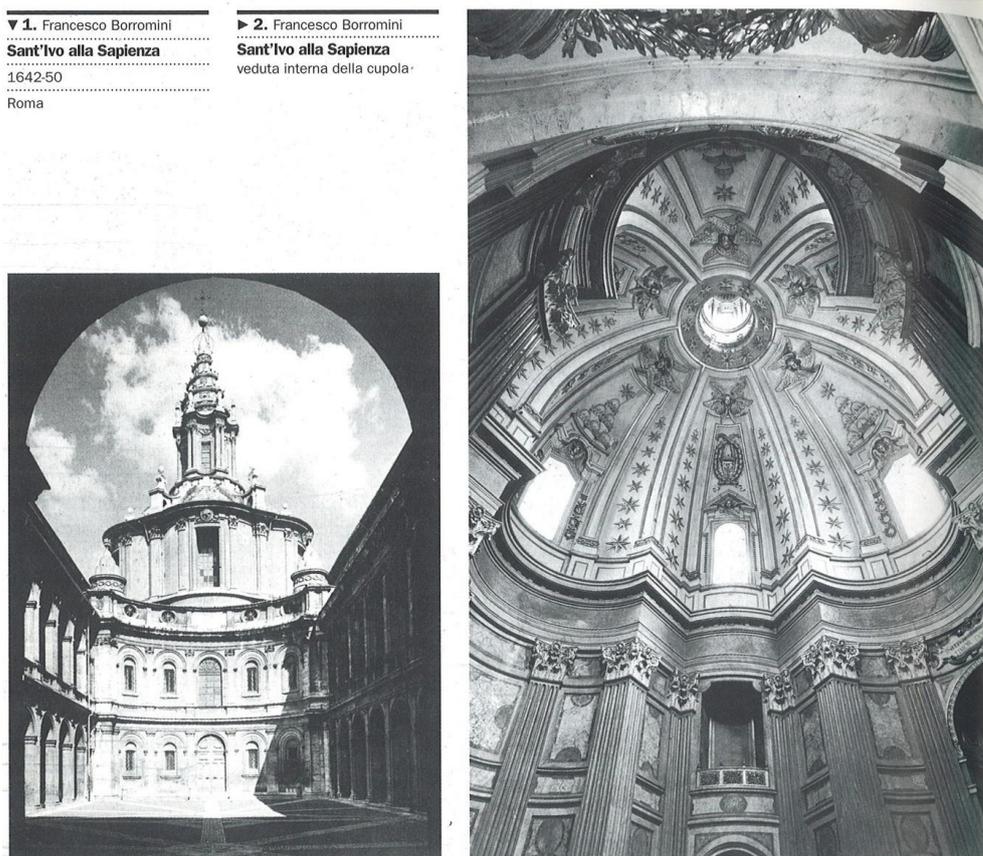
A Roma ocre espaciocorporal  
Delimitada pela tiara ubíqua  
Súbito se anula.

Na última estrofe, o poema imita o jogo arquitetônico típico de Borromini – visível na fachada e na parte interna das duas igrejas acima citadas – da dilatação-expansão contraposta à compressão-contração, na relação de movimento entre côncavo<sup>15</sup> e convexo, entre espaço interno e externo: a esse elemento arquitetônico se refere em sua estrutura o poema, cujo espaço interno pode ser entendido como “interioridade”, em sentido afetivo, por ser esse grafito uma espécie de epitáfio. O poema assume a forma de uma concha (imagem típica do barroco) por conter, “escondida”, na sua parte interna (a segunda estrofe), a dramaticidade da morte.

Novamente, o artista, no caso o arquiteto, sozinho na última estrofe (“entre ele e ele próprio”) “jaz”. A “desordem” dos primeiros cinco versos impulsionada – pelo ritmo enigmático, dissonante, intermitente – é organizada simetricamente, inclusive, através da correspondência entre a última estrofe e a primeira (que também inicia com a palavra “só” e termina com um verbo, “porta”):

**Figura 5**  
 Francesco Borromini,  
 parte externa e interna  
 da igreja de Sant'Ivo  
 alla Sapienza, 1660,  
 Roma.

|   |   |
|---|---|
| ▼ 1. Francesco Borromini<br>Sant'Ivo alla Sapienza<br>1642-50<br>Roma | ► 2. Francesco Borromini<br>Sant'Ivo alla Sapienza<br>veduta interna della cupola |
|---|---|



15 Em Poliedro, num fragmento está escrito: “O côncavo do convexo. O convexo do côncavo” (MENDES, 1994, p. 1043).

Só entre ele e ele próprio,  
 Arquiteto de ontem mudado neste  
 Igual a sua forma extrema,  
 Concluído o exorcismo  
 Pelo espaço rarefeito,  
 Jaz.

O “Grafito para Giuseppe Capogrossi”, escrito em Roma em 1963, é mais um exemplo de operação de citação, na obra de Murilo Mendes. Na realidade há dois tipos diferentes de intertextualidade nesse poema: o primeiro é a colagem de frases do pintor Paul Klee: “Energia branca / A linha é só medida / Transfere-se o centro de gravidade / mediante novos meios. (Klee)”; o segundo tipo de intertextualidade é uma espécie de autocitação, já que o texto *Rito austero e Toteme de Capogrossi* (1962) de *A invenção do finito* dialoga explicitamente com o poema sobre o pintor intitulado *Capogrossi: ‘superfície 576’*, reunido em *Ipotesi*. Capogrossi (1900-1972) é um pintor italiano que inicialmente aderiu ao figurativismo para, posteriormente, se converter ao abstracionismo, sendo que as suas pesquisas sobre o signo o colocaram entre os maiores expoentes do informal em campo internacional. De fato, o que mais parece interessar Murilo, em ambos os textos, é a questão do signo: “o pintor constrói o signo / o signo mede o pintor // Eu vi apalpei o signo // O cavalo Pégaso / desenhado / torna-se um cavalo um signo” (versos 2-7); em seguida, o eu lírico afirma que “G. C. desvenda o signo” (verso 12). Da mesma forma, o texto crítico em prosa também insiste sobre a importância do signo na obra do pintor:

Na pintura de Capogrossi não percebo um signo inspirado na pré-história, mas um signo histórico alusivo ao homem do labirinto moderno manifestado na sua rigidez. [...] O homem é o animal que descobriu o signo e o porta sempre como metáfora do seu senso interior de magia. [...] Os signos de Capogrossi traduzem a metamorfose do instinto espacial em cultura temporal, indicada plasticamente pela sucessão de ritmos. Codificando o signo, recortando siglas dentadas, contrastantes, Capogrossi transferiu-se da angústia à liberdade. Ao examiná-lo melhor, veremos que estes signos às vezes se avizinham e mesmo se tocam; em certos quadros se afastam uns dos outros conforme o maior ou menor grau de aspereza momentânea do pintor (MENDES, 1994, p. 1302).

**Figura 6**

Giuseppe Capogrossi,  
Superficie 512, 1963.  
Óleo sobre tela, Gal-  
leria Nazionale d'arte  
moderna e contempo-  
ranea, Roma.



No poema em italiano de *Ipotesi*, novamente o poeta retorna à questão do signo, símbolo de uma concepção artística sem sentimentalismos da experiência pessoal, através de “uma redução do eu lírico”. Aqui é o signo que age sobre o eu lírico numa relação fenomenológica invertida. O signo interroga, propõe, empurra o poeta para fora de si mesmo para que ele possa construir, planejar e eliminar como um artesão os elementos supérfluos:

un segno significante  
che mi interroga  
mi propone  
un punteruolo per forare il tempo  
mi spinge fuori di me stesso  
verso un territorio che  
devo pianificare costruire  
svuotare da oggetti superflui  
- un orologio un organigramma  
un cruciverba una bomba-

Questo segno indica a me  
l'avvicinarsi dell'artista  
allo speleologo  
al fisico nucleare

Um signo, portanto, que exige “planejamento e capacidade de construção”, elementos formais possuídos por Capogrossi, o qual, tenaz em suas pesquisas sobre o estilo, se aproxima de um espeleólogo ou de um físico nuclear, segundo Murilo.

O “Grafito para Ettore Colla”, escrito em Roma em 1964, refere-se à escultura *Orfeo* do escultor e pintor Ettore Colla (1896-1968), conforme a nota inserida no final do poema: “Escultura consultada: *Orfeo*”. Existe a tradução em italiano desse texto no livro *L’occhio del poeta*, com algumas pequenas modificações. O texto é repleto de marcos da escrita concretista: a barra (/) que substitui a vírgula ou a conjunção: “O teto sem nuvens / inventado”; outro elemento estilístico recorrente é a funcionalidade do espaço tipográfico: espaços deixados em branco que, no caso dos versos 5 e 6, dão ênfase e visualidade à verticalidade do canto de Orfeu e à própria forma da escultura homenageada:

**Figura 7**  
Ettore Colla, *Orfeo*,  
1956. Ferro, 1,70 cm,  
Fundação Vaf Stiftung,  
Frankfurt.



Assumindo  
o canto vertical do ferro

Mais adiante a construção se repete (versos 14-15):

Ícone  
contra o íncubo.

Reforçados pela presença da aliteração, criada a partir da aproximação da palavra “ícone” com o italianismo “íncubo”, esses versos “verticais” realizam uma homenagem ao escultor que, junto a Capogrossi e outros, fundou o *Gruppo Origine*, que tinha como base conceitos e ideias do MAC (Movimento Arte Concreta). Numa junção entre o antigo e o moderno, o poema representa o artista moderno como alguém que, inserido num contexto universal (“Dispara palavras diurnas / Cosmocriativas”), elimina elementos supérfluos de sua obra (“Defenestra a matéria supérflua”), segundo o modelo clássico do *labor limae*.

### Considerações finais

Em *Convergência*, conforme a análise procurou demonstrar, há uma tentativa de ressignificar a palavra através de sua relação com a imagem. A partir da posição do signo na página, o poeta se exercita em jogos de palavras e *calembours*, apresentando vários questionamentos sobre a possibilidade, no mundo contemporâneo, de a palavra comunicar. Tal aspecto, por si só, já demonstraria a necessidade, advertida por Murilo, em dar “sentido” à palavra, cujo exaurimento é percebido pelo poeta. O espaço branco da página se torna um elemento central para essa operação de revitalização, obtida através de uma série de recursos derivados das artes plásticas: cheio e vazio, côncavo e convexo, fundo e forma, claro-escuro. Murilo relaciona a palavra e a imagem também através de certa plasticidade da sua escrita, caracterizada pelo contraste entre imagens disparatadas. O aproveitamento gráfico da palavra, através de seu posicionamento, de suas repetições, do conceito de unidade e variedade, torna a palavra um traço que “significa” através a forma, através de seu aspecto tipográfico. Em alguns poemas, onde prevalecem as paronomásias, o autor parecer como objetivo a busca pelo informal, pelo *nonsense*, por uma arte, ra-

dicalmente, não figurativa. Davi Arrigucci Jr., julgando de forma negativa certos radicalismos da escrita muriliana, detectou, no livro, técnicas tardias e mecânicas:

Nos poucos momentos em que nele predomina apenas o senso formal da construção, como em alguns poemas de *Convergência*, onde parece buscar, pelo construtivismo declarado, pelos jogos paronomásticos e trocadilhescos da sonoridade, os modelos de uma vanguarda tardia, inteiramente anacrônica para quem vinha de antes e não precisava de *aggiornamento* na década de 60, dá a impressão um tanto mecânica e irrisória de meios transformados em fins (ARRIGUCCI Jr., 2000, p. 119).

Não obstante certas novidades estilísticas, Murilo, em *Convergência*, homenageia os artistas plásticos que acabamos de analisar, utilizando uma série de elementos diferentes de sua poética da fase italiana: a relação entre arte e vida (típica das vanguardas), a dimensão cosmopolita de sua obra, a intersecção entre antigo e moderno (ao lado de artistas renascentistas ou barrocos circulam artistas contemporâneos, com os quais o poeta conviveu em sodalício). A relação entre palavra e imagem, portanto, se dá, em pelo menos três planos diferentes: 1) na crítica de arte, realizada em forma de poesia; 2) na valorização do aspecto tipográfico e da visualidade da palavra; 3) no uso de técnicas utilizadas pela escrita literária e pelas artes plásticas, como, por exemplo, a criação de imagens visionárias e o contraste entre elementos dicotômicos.

### Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Notas e variantes. In: *Poesia completa e prosa*. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ARGAN, Giulio Carlo. I ventagli di Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *L'occhio del poeta*. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

ARRIGUCCI Jr., Davi. *Arquitetura da memória*. In: \_\_\_\_\_. *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BANDEIRA, Manuel. Saudação a Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Metalinguagem e outras metas. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CAPANO, Leonardo et al. Storia dell'Arte, linguaggi e percorsi, volume 2. Milano: Mondadori, 1995.

COELHO, Odette Penha. O experimentalismo em Convergência. In: Letterature d'Americhe. Roma: Bulzoni, n. 23, anno V, 1984.

FRIAS, Joana Matos. O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2002.

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

\_\_\_\_\_. (org.). Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012.

MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

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

\_\_\_\_\_. Poliedro. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. Ipotesi. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. A invenção do finito. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

\_\_\_\_\_. L'occhio del poeta. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. Notas para uma murilosopia. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes: a poesia como totalidade. São Paulo: Edusp, 1995.

STEGAGNO PICCHIO, LUCIANA. Introduzione. In: MENDES, Murilo. Ipotesi. Organização de Luciana Stegagno Picchio. Milano: Guanda, 1977.

\_\_\_\_\_. Vida-poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

UNGARETTI, Giuseppe. Prefazione a Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. Siciliana. Palermo: Salvatore Sciascia Editore, 1959.

Recebido em 30 de junho de 2023 e aceito em 1º de setembro de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

