

QUESTÃO DE PERSPECTIVA: O PONTO DE VISTA DO EU LÍRICO NA POESIA DE MURILO MENDES

IT'S ALL ABOUT PERSPECTIVE: THE POINT OF VIEW OF THE LYRICAL SUBJECT IN THE POETRY OF MURILO MENDES

LUIZA DESTRI*

Resumo: Este artigo procura a caracterização específica da visualidade na poesia de Murilo Mendes. A fim de compreender os recursos que permitem a expressão do “olho armado” do poeta, discute poemas colhidos em diferentes momentos da trajetória, com interesse, principalmente, na atitude lírica do sujeito poético, que se mantém frequentemente como observador. A partir do emprego, nas análises, das ferramentas fornecidas por Emil Staiger e Wolfgang Kayser, sustenta-se que o ponto de vista do eu lírico seja uma categoria fundamental para o estudo da poesia de Murilo Mendes.

Palavras-chave: gêneros literários, enunciação lírica, poesia e pintura

Abstract: This article researches the visuality in the poetry of Murilo Mendes, aiming to characterize it specifically. In order to understand the resources that sustain the poet’s “armed eye”, poems of different books are discussed, with particular interest in the attitude of the lyrical subject, that often remains as an observer. The studies of Emil Staiger and Wolfgang Kayser provide the basic tools to argue that the point of view of the subject is a fundamental category to the study of the poet’s work.

Keywords: literary genres, enunciation, poetry and painting

* Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP).

Constitutivas da obra de Murilo Mendes, as relações entre poesia e pintura foram amplamente estudadas pela crítica – tanto por via da amizade que o poeta manteve com artistas como Ismael Nery e Maria Helena Vieira da Silva, como pelo estilo híbrido, entre a dissertação e o lirismo, que o autor cunhou em textos como os “retratos-relâmpago”, e ainda pelas inúmeras referências feitas a peças e artistas, de que muitas vezes se tomam os processos de composição. Já na estreia do poeta, em 1930, Mário de Andrade, procurando caracterizar a contribuição de *Poemas* para a literatura brasileira, encontra paralelo não em outro livro, mas na arte de Cícero Dias¹. O próprio Murilo, comentando a importância de Tarsila do Amaral para esse seu primeiro livro, confessa: “A pintura pau-brasil e a pintura antropofágica aplainam os caminhos posteriores da poesia”².

Na origem dessa relação está a prevalência do aspecto plástico sobre o discursivo: “toda a poética [muriliana] se dá por visionária”, resume José Guilherme Merquior. O “olho armado” do poeta – marcante característica autoral, que leva ao amplo emprego de figuras como a metáfora e a montagem –, apoia-se em um recurso cuja importância para a composição dos poemas merece ainda discussão. Trata-se do ponto de vista do sujeito lírico, que com frequência assume a posição de observador, isto é, situa-se diante do objeto que apresenta e descreve. Essa configuração, além de trazer as artes plásticas para o interior do verso muriliano mesmo quando o diálogo não é explícito, tem implicações amplas para o conjunto da obra. Pretende-se, por isso, identificar aqui esse traço em algumas manifestações modelares.

Exemplos quase didáticos, porque patentes, da perspectiva assumida pelo eu lírico são recorrentes no livro *Os quatro elementos* (1935)³, cujas breves composições apresentam quadros descritivos, geralmente de um Rio de Janeiro transfigurado pela imaginação do sujeito. Cenas como as de “Botafogo” parecem ter origem na experiência biográfica do poeta, que ao se mudar para a capital do país, em 1920, instalou-se no bairro. Fragmentos da cidade se unem à lição de

¹ “Como carioquismo, como elasticidade na confusão do real com o sonho, como nacionalidade independente, como tanta complexidade lírica de realização, só é comparável a Murilo Mendes, e no desenho, o pernambucano Cícero Dias. Me parece que formam ambos o que tem de mais rico e de mais novo na arte brasileira de agora [...]” (Andrade, 2002, p. 55)

² Trata-se do “retrato-relâmpago” dedicado à pintora paulista: “Telas como ‘Distância’, ‘A cuca’, ‘O sono’, ‘A negra’, viajarão clandestinamente ao longo dos meus *Poemas*, alternando com outras de Max Ernst, do primeiro Cícero Dias e do primeiro De Chirico” (MENDES, 1994, p. 1250).

³ As datas entre parênteses identificam sempre a redação, e não a publicação, dos livros.

alargamento da realidade que Murilo recebera, por meio do amigo Ismael Nery, das vanguardas europeias: em torno do Pão de Açúcar “desfilam algas sereias peixes e galeras”; segundo versos de outra composição, “Marinha”, “as gaivotas carregam um navio no bico” e “aparecem no mar especiosas mulheres”.

O seguinte poema, um dos mais longos do conjunto, faz valer a transcrição integral não apenas por permitir caracterizar a perspectiva que se quer provar recorrente – mas também pela impressionante atualidade que lhe conferem acontecimentos internacionais recentemente noticiados:

O observador marítimo

Em pé no monumento das nuvens
 Registro os crimes do horizonte
 A submersão dos navios
 O mau tratamento aos clandestinos
 A angústia das gaivotas e dos afogados
 O suicídio da filha do faroleiro
 O transporte das escravas brancas
 O transporte de armas para o massacre dos coloniais
 A fragmentação do Leviatã em mil pedaços
 O frio e a fome dos passageiros de terceira
 O assassinio dos peixes indefesos
 A confusão do alfabeto das conchas
 E o inexplicável desaparecimento da sereia sueca.

Composição de uma terrível paisagem, o poema é formado por um período único, pontuado com liberdade em relação às regras gramaticais. Os dois versos iniciais integram uma oração a que se poderiam seguir dois pontos; os onze seguintes têm função objetiva, identificando os “crimes” registrados pelo sujeito. No ambiente marítimo, tomado como totalidade, a enumeração caracteriza um mundo incapaz de lidar com os que estão excluídos do mundo da lei (clandestinos), da sociabilidade (a filha do faroleiro), do concerto das nações (os coloniais), da melhor parcela do comércio (as escravas e os passageiros de terceira). Espécie de recolha de ruínas, assim denuncia uma crise que é também da ordem

da palavra e da imaginação, já que, conforme os dois últimos versos, o quadro perturba ou repele a matéria mesma de que são feitas.

Se para discutir a natureza dessa crise seria preciso compreender os “crimes” e investigar as implicações políticas, míticas e religiosas da referência ao Leviatã, para os objetivos deste trabalho importa sobretudo fixar a atividade do sujeito. Identificado, no título, como “observador”, ele “registra”; situado no “monumento das nuvens”, tem as condições necessárias para colher, na realidade visível, elementos que ilustrem o quadro geral. A suspensão da temporalidade sugerida pela edificação situada nas alturas se perpetua na temporalidade da composição, cujas formas nominais se articulam em torno de um verbo, único, no presente do indicativo. Como resultado, o leitor do poema tem diante dos olhos um instantâneo, feito de palavras, amplo o suficiente para compor um panorama e detalhado a ponto de dar conta de eventos em particular. Não se pode dizer, porém, que *Os quatro elementos* ofereçam um retrato do ambiente carioca da época, já que o aspecto visual está além da visibilidade realista.

A associação entre o aspecto verbal permansivo e a atitude contemplativa do sujeito pode ser verificada em diferentes momentos da obra muriliana. Em “Natureza”, de *Mundo enigma* (1942), redigido cerca de sete anos após “O observador marítimo”, o sujeito observa um “mundo antiquíssimo” projetado em “montanhas lavadas”. Murilo Marcondes de Moura, ao estudar esse poema e sua “paisagem *permanente*, arquetípica”, salienta como “consegue *surpreender* o efeito do tempo ao cristalizá-lo numa ação destruidora; assim, surge a impressão de desgaste de algo que se esperaria imune à passagem do tempo (as montanhas), o que fortalece a imagem da destruição” (1995, p. 117). A observação do crítico faz pensar que no poema de *Os quatro elementos* o mar assume função correlata à das montanhas em “Natureza”. Em ambos, afinal, um sujeito ligado à realidade contingente busca suspender a ação do tempo para que seja possível fixar o produto dessa ação (os “crimes do horizonte”, num caso, e os vestígios de um “mundo antiquíssimo”, em outro).

A configuração remete, de um lado, para o Essencialismo – espécie de doutrina concebida por Nery, segundo a qual a experiência verdadeira do conhecimento depende do esforço para superar as contingências e da “posição justa” assumida pelo sujeito diante de seu objeto. O primeiro aspecto, lembrado com frequência em estudos sobre Murilo Mendes, foi sintetizado pelo próprio poeta: “A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos,

necessária à classificação dos valores para uma compreensão total” (MENDES, 1996, p. 53). Já o segundo está explicitado em “Abstração do tempo e do espaço”, texto do arquiteto Jorge Burlamaqui, também frequentador do grupo que, no Rio de Janeiro, cercava o pintor belenense: “as observações dentro do espaço são imperfeitas todas as vezes que houver distâncias excessivas ou falta de distâncias entre o observador e o fato” (apud BARBOSA; RODRIGUES, 2009, p. 93). Conforme os exemplos de “O observador marítimo” e “Natureza”, o eu lírico manipula o tempo e se situa diante do objeto de modo correlato às prescrições essencialistas.

Ao mesmo tempo, a condição de um sujeito diante do objeto, que Wolfgang Kayser identifica como a atitude lírica da enunciação⁴, aponta para a presença de traços épicos no interior da lírica muriliana – os quais têm como modelo o narrador das epopeias, que “encara a vida igualmente de um ponto de vista seguro. Ele próprio não participa, não se imiscui no acontecimento. Este não o arrasta como ao poeta lírico”, conforme afirma outro estudioso - Emil Staiger, em ensaio que busca caracterizar os estilos lírico, épico e dramático (1997, p. 77). Os poemas de Murilo Mendes, embora se trate de poesia lírica, são marcados menos pela recordação que caracteriza o estilo lírico e mais pela apresentação do épico: “O homem épico registra”, sentencia Staiger, em termo cuja tradução coincide com o verbo empregado em “O poeta marítimo”.

Como atitude lírica recorrente nos poemas murilianos, a enunciação favorece composições para as quais a visão é decisiva e determinante. Em *Os quatro elementos*, por exemplo, os versos funcionam como um quadro ou janela, de onde o sujeito que observa a exterioridade pode apossar-se dela, por meio da descrição transfigurada. Verdadeiro mostuário do talento muriliano para a metáfora, o livro traz paisagens moldadas segundo a imaginação do eu lírico – paisagens que se revelam, portanto, síntese entre a subjetividade e a objetividade, porque resultam do olhar que busca o conteúdo insólito da realidade visível. Em um livro posterior igualmente rico em paisagens, *Siciliana* (1954-1955), a ilha italiana fornece correlatos objetivos para a meditação do sujeito sobre a história. A mais célebre composição do conjunto, “As ruínas de Selinunte”, como mostra em análise Davi Arrigucci Jr., “constitui [...] um poema *imagético* ou *pictórico* que, ao

⁴ De acordo com a formulação do autor: “o eu defronta-se com alguma coisa, alguma coisa que existe, apreende-a e a exprime” (KAYSER, 1976, p. 377).

reconstituir um objeto plástico, desdobra-o na consciência subjetiva pela reflexão, estendendo as consequências da visão à própria condição humana” (2000, p. 125).

Já em poemas que aspiram a experiências para além da visual, como os amorosos, a enunciação pode por vezes trabalhar em sentido contrário à aspiração expressa nos versos. Tome-se como exemplo “Os amantes submarinos”, de *As metamorfoses*, dedicado a retratar um extraordinário encontro amoroso. Desde os primeiros versos o eu lírico participa de um duplo movimento: “Esta noite eu te encontro nas solidões de coral/ Onde a força da vida nos trouxe pela mão”, afirma, apresentando o evento de que ele mesmo participa. De um lado, a “disposição afetiva” característica da poesia lírica convida o sujeito amoroso à fusão; de outro, a atitude lírica da enunciação impõe a necessidade da perspectiva ao observador, que deve, portanto, permanecer no exterior. Tal característica, que identifica como o “aspecto descritivo” do poema, foi definida por Moura da seguinte maneira em análise de “Os amantes submarinos”:

[o poema] expõe um processo que se desdobra sedutoramente aos nossos olhos. Esse processo está presentificado, se dá no aqui e agora e é renovado a cada leitura do poema. Está impregnado ainda de um intenso jogo de cores, formas e movimentos – o que estimula nossa apreensão sensorial. (1995, p. 82)

O procedimento, que se poderia dizer orgânico em quadros como os de *Os quatro elementos*, em casos como os de “Os amantes submarinos” parece criar uma aporia: se, conforme afirma Staiger, “em poesia lírica não há distanciamento” (1997, p. 51), a atitude lírica do sujeito traz, nesses poemas, a marca discursiva da resistência à dissolução⁵.

Para que seja possível demonstrar a importância desses aspectos para o estudo da poesia de Murilo Mendes, vale a pena comparar uma composição em que essa tensão seja limitadora com outra que extrai diferentes efeitos da enuncia-

⁵ Procuo estudar essa tensão em minha tese de doutorado, questionando inclusive suas consequências para a configuração da subjetividade e para a afinidade que a poesia amorosa de Murilo Mendes mantém com o surrealismo. Este artigo traz formulações usadas no trabalho, além de reproduzir a descrição de “Poema lírico”, “A noite de julho” e “Poema da tarde”, embora com encaminhamento diverso do texto original.

ção lírica. O primeiro caso é de um poema pertencente, assim como “Os amantes submarinos”, ao livro *As metamorfoses*:

Poema lírico

Amiga, amiga! De braço dado atravessamos o arco-íris.
 Quem nos dá esta força que nos impele acima do mar e das montanhas?
 Deixamos lá embaixo os bens materiais, a violência da vida.
 Amiga, amiga! Teu rosto é semelhante à lua moça,
 Há nas tuas roupas um cheiro bom de mato virgem.
 Tua fala saiu da caixinha de música dos meus sete anos,
 E te empinas no azul com a graça dos papagaios que eu soltava.
 Ó amiga! Deixamos o reino dos homens bárbaros
 Que fuzilam crianças com bonecas no colo,
 E eis-nos livres, soprados pelos ventos,
 Até onde não alcançam os aparelhos mecânicos.
 Unidos num minuto ou num século, que importa.

Agarrados à cauda de um cometa percorremos a criação.
 Teu rosto desvendou os olhos comunicantes.
 Não há mistério: só nós dois sabemos nosso nome,
 E as fronteiras entre amor e morte.
 Eu sou o amante e tu és a amada.
 Para que organizar o tempo e o espaço?

O título do poema pretende identificá-lo a uma manifestação pura do gênero lírico, levando o leitor a crer que estará diante da mais direta expressão da subjetividade, a expressão de um estado de alma sem qualquer interposição objetiva. A primeira impressão é a de que isso ocorre de fato: elementos como a infância, a natureza e o arco-íris remetem a clichês do lirismo, e os amantes parecem realizar o que Staiger identifica como “amor lírico”: “abandonam o mundo que lhes é hostil, confiam-se à corrente que passa e sucumbem abraçados” (ibid., p. 67). O chamamento à amiga e a riqueza visual do poema trazem para a composição, porém, traços dramáticos e épicos, frustrando uma primeira expectativa de puro

lirismo. “Poema lírico” armará ainda outras sugestões em relação às quais irá recuar.

Inicialmente se propõe um recuo no tempo. Seguindo imediatamente o título, o vocativo referente à amada tem um importante poder de sugestão: amiga, termo adotado nas canções galego-portuguesas, remonta às origens de nosso lirismo, quando se formaram igualmente as bases de nossa concepção sobre o sentimento amoroso. Elegendo um termo medieval por excelência, o eu lírico procura preservar a autenticidade do sentimento – mostrando afinidade com um amor original – e proteger sua pureza – relacionando-o a um passado longínquo, de que estariam ausentes as ameaças contemporâneas, tais como “os aparelhos mecânicos”. Além disso, entre os versos quarto e sétimo, proliferam imagens relacionadas à idealização da infância e da vida no campo, dando forma ao desejo de recuperar certa inocência ou passado intocado pela civilização.

A partir do oitavo verso, a contundente afirmação da violência vem chocar a suavidade e a ternura do sentimento amoroso. Pois, ainda que se tenha estabelecido a separação entre as duas esferas (nos versos terceiro e oitavo, com a ocorrência de “deixamos” fica claro se tratar de um encontro⁶, e não do chamamento para o amor), a destruição revela sua força ao retratar-se a partir do mesmo campo semântico que servira à descrição da amiga. O violento contraponto talvez explique por que, ao se dirigir pela terceira vez à amada, o sujeito o faça com uma interjeição, e não mais repetindo o vocativo, como nas ocasiões anteriores. O chamamento, antes efusivo, agora convida a um último olhar sobre aquilo de que se afastaram, e que o eu é levado a enunciar.

Apesar do cenário de horror, na segunda estrofe os amantes se elevam para um ambiente extraordinário, onde podem desfrutar o encontro. Ali, não há nada que os perturbe ou convoque (“Não há mistério”); nada há que lhes seja estranho, pois lhes é oferecida a possibilidade de percorrerem a criação; nada há que se lhes interponha. O penúltimo verso – “Eu sou o amante e tu és amada” – inaugura um ambiente fechado, em que não existe senão a relação amorosa. A construção corresponde ao que Staiger nomeia “um-no-outro”, isto é, a expressão

⁶ Da primeira (1944) à segunda publicação (1959), o poeta alterou o tempo verbal, antes no pretérito perfeito (deixámos), para o presente do indicativo (deixamos). O fato de hoje o português brasileiro não mais diferenciar ortograficamente os tempos verbais torna as duas leituras possíveis; de todo modo, semanticamente o verbo pressupõe uma mudança na condição dos amantes.

da completa entrega entre os amantes⁷. Logo após a afirmação desse circuito fechado, contudo, o eu lírico formula uma pergunta que, como tal, deixará algo suspenso, embora pretenda servir de encerramento.

Na sequência de um devaneio criado a partir da suspensão do tempo e da conquista de outro espaço, o fecho acaba por lembrar que essas categorias, pertencentes ao universo dos constrangimentos, são também categorias necessárias à experiência. Como alguém que, sonhando, toma consciência do sonho, a composição revela assim a sua própria precariedade, pois manipulava de modo arbitrário essas categorias. Com isso, a liberdade criadora, que havia feito da diferença entre o desejo e a realidade a sua razão de ser, acaba pondo em dúvida o seu direito de se impor à objetividade.

A fragilidade do devaneio tem ainda outras importantes maneiras de se manifestar. Em primeiro lugar, por meio da separação intransitiva entre a esfera superior e a inferior, garantida pela presentificação, que, tirando partido da coincidência entre o presente e o pretérito perfeito do indicativo, busca excluir o mundano ao simular a superação do tempo cronológico. Essa configuração temporal, além disso, remete para uma concepção temporal cristã, a qual, como mostra Moura, implica o afastamento do tempo histórico (1995, p. 95). Ao procurar fazer frente ao tempo social, o poema aproveita o mito bíblico de Adão e Eva como meio de transportar os amantes para uma situação de que o tempo está ausente. Em outras palavras: identificando o encontro a uma dimensão além da temporal, o devaneio indica sua irrealização no presente.

A estrutura binária de “Poema lírico”, que acaba por opor presente e futuro, destruição e idílio, realidade histórica e realização amorosa, inscreve-se assim na atitude do sujeito, que se divide entre o voo amoroso e a apresentação do encontro. Elementos semelhantes estarão em um poema do livro seguinte de Murilo Mendes, que alcança, porém, resultados diversos:

A noite de julho

⁷ Segundo o autor, a fórmula “antiga e já consagrada” é “és minha e eu sou teu” (STAIGER, 1997, p. 66). Em uma obra como a de Pedro Salinas, poeta espanhol que se dedicou a cantar quase exclusivamente o amor, com frequência concebendo um universo de prodígios habitado somente pelos namorados, encontra-se esta versão: “¡Qué alegría más alta:/ vivir en los pronombres!”. Transforma-se assim em absoluto o que antes era dêitico, circunstancial.

A noite cúmplice cria em torno de nós o anel de sombra.
Bustos anônimos emergem da vidraça.
Sentados na Sorveteria, de mãos dadas,
Quase fundidas a cabeça loura e morena,
Lemos os pensamentos de Santa Catarina de Siena
Enquanto os clarins dos jornaleiros anunciam
As notícias do último bombardeio aéreo.
Esperamos que a noite azul decifre
O enigma do nosso hesitante encontro
Entre as colunas do tempo.

Ó amada, dize a palavra que me restitui o mundo,
Que me fará levantar do limbo
E anunciará tua própria missão.

A oposição fundamental entre o desejo dos amantes e os acontecimentos exteriores permanece nesses versos de *Mundo enigma* – assim como o conteúdo religioso, notável na referência à santa e no vocabulário de inspiração bíblica: clarins, limbo, missão. Mas o fato de “A noite de julho” se concentrar na construção da atmosfera em que ocorre o encontro representa uma decisiva diferença. A carga ideológica, que se poderia verificar na visão da história como decadência, já não faz a mediação entre o par – e por isso não representa uma limitação às aspirações amorosas.

As diferenças dizem respeito também à forma como se organiza discursivamente a composição. No poema de *As metamorfoses*, o eu lírico se dirige à amada ao mesmo tempo em que descreve o voo às alturas, ficando assinalado o distanciamento com relação à vivência de que participa e, conseqüentemente, sua configuração como um devaneio ou uma projeção. Em “A noite de julho”, uma estrofe destina-se ao encontro e seu contexto, sendo marcada pela enunciação lírica, e a outra realiza a apóstrofe à amada, arrematando a composição. A expectativa depositada no encontro traduz o desejo de que o presente se modifique, mas a possibilidade de formação do par não está condicionada a uma realização futura.

A enunciação, que em ambos os casos trabalha pela composição visual do quadro em que se encontram os amantes, em um caso entra em tensão com

a aspiração lírica do poema, e em outro colabora para lhe dar forma, já que a primeira estrofe “registra” (STAIGER, 1997, p. 81) e torna visíveis os fatos e sentimentos daquela noite. Parece inclusive possível dizer que o poema tem como referência uma das mais conhecidas obras da pintura norte-americana – *Nighthawks*, quadro que Edwad Hopper concluiu no mesmo ano de redação do poema, mas cuja composição teria iniciado no ano anterior, após o ataque japonês a Pearl Harbor⁸. Além de se associarem, ambos, às circunstâncias da guerra (“A noite de julho” foi redigido em 22 de julho de 1942), quadro e poema compartilham a cena noturna e desoladora, a solidão das personagens que compõem a cena e o jogo de luz e sombra entre o estabelecimento comercial e a vidraça. A referência à sorveteria no poema muriliano reforça a hipótese: embora Hopper tenha retratado um café ou restaurante, a mulher tem nas mãos um sorvete. O universo de “Poema lírico”, por sua vez, já foi aproximado ao lirismo dos quadros de Chagall⁹. Dada a fratura que o caracteriza, porém, talvez apenas o voo dos amantes, e não todo o poema, seja passível dessa aproximação.

A proposição de que a enunciação seja um traço organizador da obra de Murilo Mendes decorre da leitura atenta de uma amostra ampla de poemas; já a hipótese de que se trata de um recurso importante para o estudo da trajetória é iluminada com clareza particular pela poesia amorosa. Vale a pena, por isso, observar ainda outro caso. Nestes versos tomados de *Poesia liberdade* (1943-1945), o intenso lirismo se faz sentir *precisamente por causa* da “postura justa” do sujeito:

Poema da tarde

A tarde move-se entre os galhos de minhas mãos.
 Uma estrela aparece no fim deste meu sangue,
 Minha nuca recebeu o hálito fino de uma rosa branca.
 Todas as formas servem-se mutuamente,
 Um em pé, outras se ajoelhando, outras sentadas,

⁸ O ataque, que provocou a entrada dos Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial, ocorreu em 7 de dezembro de 1941.

⁹ Tanto por Moura (2015, p. 150) como por Paes (1985, p. 106). Nos dois casos, a comparação é feita a partir do poema “Canção”, também de *As metamorfoses*, em que o amante flutua diante da amada, suspensa em uma varanda.

Regando o coração e a cabeça do homem:

E dentre os primeiros véus surge Maria da Saudade
Que, sem querer, canta.

As imagens associam elementos de naturezas diversas, dando testemunho da inspiração surrealista e dificultando a completa decifração. A cena é descrita desde o ponto de vista do sujeito, que dela participa e que nela imprime o seu estado de alma: os elementos, mesmo que tipicamente românticos (a estrela, o sangue, a rosa), traduzem em surpresa o júbilo do amante.

O primeiro verso é de fato um verso de abertura, já que identifica o momento em que se exprime a primeira pessoa, assim identificando também o ponto de vista a partir do qual a cena será construída. Há a lembrança da abertura de outro poema do mesmo livro – “Dos braços do poeta/ Pende a ópera do mundo” –, mas em “Poema da tarde” a ênfase não está, como ocorre em “Aproximação do terror”, no poder criador do sujeito: no primeiro e no segundo versos, a primeira pessoa não é sujeito das orações; será no terceiro, quando, por extensão, sua nuca surge como destinatária daquilo que a rosa branca expira – havendo portanto nova sugestão de passividade.

Os três primeiros versos, pertencentes a um único período gramatical, compõem certa unidade, já que apresentam os elementos cujo alinhamento resulta na cena cantada. De modo semelhante se organiza a outra metade da estrofe, já que os versos de quarto a sexto se dedicam à descrição do cenário, com as “formas” que compartilham a postura humilde, compondo um todo solidário do qual se nutre o homem. Por mais metafórico que seja o poema, o conhecimento da relação biográfica de Murilo Mendes com a religião elimina a dúvida: a descrição corresponde ao ambiente de uma igreja, no interior da qual se situa o eu lírico.

A segunda estrofe é uma espécie de complemento explicativo da primeira, que, devido ao uso dos dois pontos, havia se interrompido como uma suspensão. De fato, o dístico final, trazendo Maria da Saudade para o poema, atende às expectativas não só da pontuação, como também do eu lírico e das “formas”: a cena fixada é a de um casamento – provavelmente o momento em que o noivo vê, do altar, a amada surgir à porta da igreja (e em que os convidados, uns em pé, outros sentados, também dirigem seu olhar para ela). A condição de desta-

que da figura feminina inscreve-se no poema também em termos gráficos, dada a organização estrófica.

Há ainda outros elementos, convocados para além da obra, que fazem de “Poema da tarde” uma celebração do casamento: como gênero, o poema corresponde, na história da lírica, a um epitalâmio, isto é, um canto nupcial, surgido ainda na lírica grega. Tendo na obra de Safo (vii a.C.) uma de suas primeiras manifestações hoje conhecidas, o epitalâmio foi transmitido sobretudo a partir do latino Catulo (i a.C.), que dedicou ao menos três composições ao gênero – duas das quais interessam diretamente aqui¹⁰. Um deles celebra o ritual do matrimônio, não se dedicando a uma união em particular e fornecendo informações relevantes para a leitura do poema muriliano:

Vésper surgiu, de pé, rapazes! Vésper já
 No Olimpo enfim eleva a luz tão esperada.
 É tempo já de erguer-se e deixar lautias mesas;
 Já vem a noiva e o himeneu se vai cantar.
 Hímen, ó Himeneu, vem Hímen, Himeneu!¹¹.

A estrofe identifica a altura do dia em que se devem, segundo a mitologia, celebrar as núpcias: Héspero, a estrela da tarde, apaixonou-se por Himeneu, o deus do casamento – razão pela qual o Hímen se consuma quando surge a primeira estrela no céu. A mesma versão da lenda conta que, durante a celebração do casamento de Ariana e Dionísio, esse deus ficou sem voz – “de modo que todo casamento”, afirma João Angelo Oliva Neto, “repetição dessa hierogamia arquetípica, recordava o fato com o canto de Himeneu”¹². Esse canto é lembrado em outro poema de Catulo – neste caso um hino em homenagem ao deus do casamento: “[ó Hímen Himeneu,] ébrio de um dia alegre,/ com voz de prata canta/ canções de casamento” (1996, p. 105).

¹⁰ Um exemplo de epitalâmio mais próximo ao contexto de Murilo Mendes seria “As bodas montevidéanas”, de Mário de Andrade, incluído em *Remate de males* (1930). Nele o sujeito não coincide com o noivo, sendo propriamente aquele que vem cantar a homenagem – o que implica maior semelhança com a configuração original do gênero: “Canta, som complacente da minha voz, a louvação nupcial com entusiasmo! / Canta por ti, canta apostando! / Canta, que o canto nupcial é torcida também, torce pra eles!”.

¹¹ Trata-se do poema 62, que cito traduzido por João Angelo Oliva Neto (CATULO, 1996, p. 114).

¹² A observação é feita no comentário ao poema 61, v. 4 (apud Catulo, 1996, p. 209).

Não é preciso ir além no resgate da tradição do epitalâmio para perceber como o poema de Murilo Mendes remete a motivos tradicionais desse gênero lírico; ainda assim, vale indicar elementos que apontam para um aproveitamento bastante livre do intertexto. Título e primeiro verso remeteriam para a estrela da tarde diante da qual se inicia a celebração; no terceiro verso, a “rosa branca” pode trazer a lembrança de Vênus, outro nome para a estrela da tarde, a quem se ofertam flores dessa cor. Por fim, o canto involuntário de Maria da Saudade talvez conserve a reminiscência do canto de Himeneu.

Celebrando assim o casamento, “Poema da tarde” vale-se de um traço de origem épica – o “defrontar-se objetivo” (STAIGER, 1997, p. 77) – para celebrar um tema lírico por excelência. Diferentemente do que ocorria em “Poema lírico”, a atitude lírica, longe de contradizê-lo, está a serviço do efeito que o próprio poema se propõe: comunicar “plasticamente”¹³ o sentimento do amante diante do surgimento da noiva. A título de curiosidade, parece oportuno lembrar que em 1947 Murilo Mendes se casou com a poeta portuguesa Maria da Saudade Cortesão.

No que aos poemas amorosos diz respeito, o estudo da perspectiva do sujeito lírico é uma estratégia para flagrar como se modificam, ao longo da trajetória, algumas das fundamentais tensões murilianas – como as que se verificam, em “Poema lírico”, entre sentimento amoroso, realidade histórica e conteúdo religioso, articuladas de modo distinto já em “A noite de julho”. Para uma obra frequentemente tomada como objeto de visadas panorâmicas, desejosas de captar sua multiplicidade, esse recurso talvez permita iluminar, desde o interior, a “direção para o real” (BARBOSA, 1974, p. 122) ou a “busca de formas concretas” (BOSI, 1989, p. 504) observada pela crítica. Esse poderia ser também um caminho para compreender por que o vínculo profundo da poesia muriliana com a pintura se encaminha, após a Segunda Guerra Mundial, em direção a uma “maior concentração temática no universo da alta cultura literária e artística” (MERQUIOR, 1980, p. 156). Que o estudo dos gêneros literários – puro e a-histórico, como confessou Staiger (1997, p. 178) – some-se a um olhar capaz

¹³ A expressão é paráfrase da formulação com que o poeta, discutindo artes plásticas, certa vez definiu um quadro: ato pelo qual o artista “se comunica plasticamente com o mundo” (Mendes apud Barbosa e Rodrigues, 2009, p. 74).

de abarcar também o modo específico como o poeta procurou responder às questões que o ocupavam em seu tempo.

Referências

- ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- BARBOSA, João A. Convergência poética de Murilo Mendes. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca; RODRIGUES, Marisa Timpone Pereira (ORG.). *Ismael Nery e Murilo Mendes: reflexos*. Juiz de Fora: UFJF/MAMM, 2009.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix, 1989.
- HOPPER, Edward. Nighthawks. 1942, óleo sobre tela, 84.1 x 152.4 cm. The Art Institute of Chicago. Disponível em: <<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/111628>>. Acesso em: 6 fev.2017.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. À beira do antiuniverso debruçado ou Introdução livre à poesia de Murilo Mendes. IN: *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, p. 151-160, 1980.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes: a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 6ª ed. Tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Arménio Amado, 1976.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. 3ª ed. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.