

Patrícia Riberto Lopes

**À BEIRA DO TEMPO E DO ESPAÇO:
TRADIÇÃO E TRADUÇÃO DA ESPANHA EM MURILO MENDES**

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

Patrícia Riberto Lopes

**À BEIRA DO TEMPO E DO ESPAÇO:
TRADIÇÃO E TRADUÇÃO DA ESPANHA EM MURILO MENDES.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras, Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez.

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2008

Exame de tese

LOPES, Patrícia Riberto. À beira do tempo e do espaço; tradição e tradução da Espanha em Murilo Mendes. Tese de Doutorado em Letras, Estudos Literários, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 2º semestre de 2007.

Banca examinadora

Dr^a Graciela Inés Ravetti de Gómez – Orientadora (UFMG)

Exame em ____ / ____ / ____

Conceito: _____

Aos discípulos

AGRADECIMENTOS

À minha família, pela compreensão e apoio constantes, em especial ao Jander, pelo imenso amor.

À professora Graciela Ravetti, pela orientação na medida certa e pelo visionarismo. Por sempre enxergar o humano, para além das circunstâncias.

Aos membros da banca, pela gentileza de aceitarem o convite e por colaborarem no aperfeiçoamento deste trabalho.

Aos professores do programa, pela generosidade em compartilhar conhecimentos e aos funcionários da FALE, pela colaboração.

À equipe do Centro de Estudos Murilo Mendes, da UFJF, pela presteza no compartilhamento de informações.

A flecha

O motor do mundo avança:

Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir
Até retornar ao princípio.

Eis-me sentado à beira do tempo
Olhando o meu esqueleto
Que me olha recém-nascido.

Belas mulheres que amei
Ensaiam o vestido de terra
Para o sono familiar
Na pedra que não se move.
O motor do mundo avança.

Murilo Mendes

RESUMO

Este trabalho pretende, pela análise de *Tempo espanhol* e *Espaço espanhol*, contribuir para o estudo das complexas relações de Murilo Mendes com a tradição européia, refletindo sobre sua relação com a Espanha através do conceito de tradução enquanto possibilidade operacionalizadora da articulação entre tradições. Nesse sentido, partindo das categorias tempo e espaço como fundamentos sobre os quais se assentam as concepções de realidade, de mundo e de identidade, portanto também de tradição, procuramos delimitar os seus conceitos nos livros em análise, buscando constatar nos contornos desta Espanha traduzida elementos que permitam estabelecer aspectos pouco explorados do perfil do poeta.

ABSTRACT

This work intends to promote the study of the complex relationship between the Brazilian poet Murilo Mendes and the European tradition, analyzing the *Tempo espanhol* and the *Espaço espanhol*, examining his relationship with Spain by the concept of translation as an operational tool to articulate different traditions. In this way, beginning with time and space categories as a plea where the concepts of reality reside, the world and identity, and thus the tradition, we looked for a limit of his concepts in the books studied, trying to verify, in the outline of this translated Spanish language, the elements that allowed the establishment of less explored aspects of the poet's profile.

SUMÁRIO

- 1 INTRODUÇÃO**
- 2 MURILO MENDES E A TRADIÇÃO EUROPÉIA**
 - 2.1 LITERATURA E HISTÓRIA: AS FORMAS DA MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA MURILIANA
 - 2.1 A FORTUNA CRÍTICA REFERENTE À RELAÇÃO DE MURILO MENDES COM A EUROPA E SUA TRADIÇÃO
 - 2.2 A EUROPA NA OBRA DE MURILO MENDES
- 3 MURILO MENDES E A TRADIÇÃO ESPANHOLA**
 - 3.1 AS ESTRATÉGIAS DO TRADUTOR: MURILO COLECIONADOR
 - 3.2 A COLEÇÃO ESPANHOLA DE MURILO MENDES
 - 3.3 A *PHILIA* MURILIANA: UMA AMIZADE POÉTICA ENTRE BRASIL E ESPANHA
- 4 O TEMPO E O ESPAÇO ESPANHÓIS DE MURILO MENDES**
 - 4.1 TEMPO ESPANHOL
 - 4.1.1 Primeiro tempo: tempo clássico de formação
 - 4.1.2 Segundo tempo: humanidade, experimentalismo e concisão à medida de Castela
 - 4.1.3 Terceiro tempo: tempo de *cante flamenco*
 - 4.1.4 Quarto tempo: morte e ressurreição
 - 4.2 ESPAÇO ESPANHOL
- 5 CONCLUSÃO**
- 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**
- 7 APÊNDICES**

1 INTRODUÇÃO

Estar à beira pode parecer uma situação pouco confortável. Nem dentro, nem fora, a beira é um local limítrofe, fronteiro, marginal. Na obra de Murilo Mendes, no entanto, a beira surge como um local privilegiado, prestigiado pelo poeta em vários textos, apontando para uma localização diferenciada, tanto no tempo, quanto no espaço. No poema “A flecha”, que abre como epígrafe este trabalho, vê-se uma imagem que retrata bem esta localização: “Eis-me sentado à beira do tempo/ olhando o meu esqueleto/ que me olha recém-nascido.”

Nascido significativamente no princípio do século XX, em 1903, na cidade de Juiz de Fora, interior de Minas Gerais, Murilo Mendes impôs como marca em sua vida e obra a liberdade com que percorreu tempos e espaços variados, passado, presente e futuro desfilando em seus textos por espaços geográficos, culturais e simbólicos em um roteiro amplo, por vezes vertiginoso, no qual se destaca marcadamente o espaço europeu.

Uma rápida observação da obra do poeta basta para constatar-se sua forte relação com a Europa. “Peregrino europeu de Juiz de Fora”, como o denominou o poeta Carlos Drummond de Andrade, o velho continente fez parte de sua vida e se transformou, também, em matéria para seus poemas.

Ao longo de sua obra, múltiplas cidades européias surgem como lugares de uma topografia poética, principalmente em *Carta Geográfica*, “diário poético das doudas vagabundagens do poeta pelo mundo afora”, nas palavras de Luciana Stegagno Picchio, que destacam uma característica de nômade na vida e na poesia de Murilo Mendes, muito antenada com uma das faces da modernidade e da pós-modernidade.

Em meio a estes lugares, alguns países destacam-se especialmente por terem livros a eles dedicados. É o caso da Itália, de Portugal e da Espanha, tematizados nos livros *Siciliana*, *Janelas Verdes* e *Tempo Espanhol*, por exemplo.

Ao pensar na ligação do poeta com a Itália, um dado biográfico se destaca: essa foi a terra na qual se fixou o poeta por 18 anos. Trabalhando como professor de Literatura Brasileira na Universidade de Roma a partir de 1956, Murilo Mendes não mais voltou a residir no Brasil, tendo sido a casa da Via del Consolato seu último endereço.

Portugal, por sua vez, foi para Murilo Mendes uma “segunda pátria, terra da ancestralidade e do amor”, como ele mesmo a definiu, terra com a qual o poeta se

relacionava por múltiplas vias: a de ordem afetivo-pessoal, por seu casamento com Maria da Saudade e pelo convívio com Jaime Cortesão, sogro e amigo; outra de ordem histórico-cultural, proveniente do processo histórico que uniu desde sempre o Brasil a Portugal.

Dessa maneira, Portugal transformou-se para ele em uma terra familiar, onde passou “longos e agradáveis séjours”. O livro *Janelas Verdes*, dedicado a cenas e personagens portuguesas, permite-nos perceber o afeto do poeta para com essa terra, sendo um livro todo marcado por esse sentimento, como explicita o próprio poeta nas Notas do autor, que apresenta ao final do livro:

“(…) querendo dessacralizar a temática e as fórmulas, quase sempre convencionais ou ridículas, “Portugal pequenino”, “Portugal dos meus avós”, procedi com extrema liberdade e desenvoltura. Espero, entretanto, que tenha deixado aqui a marca do meu afeto.” (MENDES, op. cit., p. 1444)

A Espanha, por outro lado, não tendo sido local de moradia do poeta, parece ter sido no entanto um dos locais de sua predileção, terra pela qual nutria especial interesse e curiosidade. Leitor aplicado da literatura espanhola, principalmente da poesia de seu tempo, admirador e estudioso das artes em geral, Murilo Mendes encontrou na Espanha um tema de estudo que o inquietava como uma questão a desvendar. Conforme escreveu, a Itália lhe parecia um país traduzido e a Espanha um país a traduzir.

Desde sua primeira viagem a Europa, Itália e Espanha foram locais privilegiados pelo poeta. De setembro de 1952 a 1955 Murilo viajou pela Europa conferenciando em universidades sobre literatura e cultura brasileiras. Nesse período, percorreu a Itália e a Espanha, vindo a escrever, entre 1954 e 1955, as poesias de *Siciliana*, e entre 1955 e 1958 as de *Tempo Espanhol*. Em 1957, fixou residência em Roma, contratado pelo Departamento Cultural do Itamarati como professor de Estudos Brasileiros. Instalado na Itália, pode vivê-la cotidianamente. Mas a Espanha continuou sendo tema para sua escrita, produzindo entre 1966 e 1969 o livro em prosa *Espaço espanhol*.

Sobre sua representação da Espanha, alguns comentários de poetas dirigidos ao autor querem atestar sua validade. João Cabral de Melo Neto, poeta conhecedor da Espanha, principalmente de Sevilha, onde residiu em funções diplomáticas, em carta dirigida a Murilo Mendes após a leitura de *Tempo espanhol* escreve:

“Quanto à Espanha do livro: devo dizer que a sua deixa a minha humilhada. V. tem sobre este servidor (como dizem os espanhóis) duas vantagens para falar da Espanha: uma é o tom de veemência explosiva que é o próprio dos espanhóis (enquanto que a minha veemência é uma veemência incisiva, pouco espanhola,

ou quando não, menos espanhola do que a sua); a segunda vantagem é o seu catolicismo. (...) Quero dizer: sua posição intelectual é muito mais ampla e abarca as Espanhas branca e negra. **Você não está dividido e pode exaltar tudo o que interessa à sua sensibilidade** (...) a Espanha do Caudillo só vê a Águia dos Áustrias: eu só vejo o galo de Morón de la Frontera (sin plumas y cacareando). Ao passo que V. vê e trata dos dois.” (apud ARAÚJO, op.cit., p.193, grifos nossos)

João Cabral destaca o fato de Murilo não estar comprometido com nenhum discurso homogeneizante, não estando dividido e podendo falar sobre o que à sua sensibilidade agrada. Percebe a liberdade com que perpassa a tradição espanhola e considera íntegra sua caracterização da Espanha. Em comparação com seu próprio trabalho, vê em Murilo vantagens em sua veemência explosiva e seu catolicismo, que o aproximariam do modo cultural espanhol, validando sua escrita.

O poeta espanhol Vicente Aleixandre¹, igualmente em carta dirigida ao autor após a leitura de *Tempo espanhol*, emite opinião favorável, na qual destaca o profundo conhecimento da Espanha expresso em sua escrita: “(...) Usted levanta un verdadero monumento a esta tierra que se puede decir que Ud. conoce y ama como pocos.” (apud MENDES, op.cit., p. 1132)

Frente a essas afirmações categóricas, cabe a nós enquanto pesquisadores verificar a representação espanhola feita por Murilo Mendes, buscando ver qual o real objeto de seu trabalho, não aquele por ele declarado, mas aquele que nós criticamente podemos ler em sua obra realizada.

Dentro do âmbito dos estudos da relação do poeta com a Europa, o que propomos é o estudo de sua relação com a Espanha, acreditando que este seja um passo necessário para a reflexão sobre as complexas relações que estabelece com o repertório cultural europeu e a tradição literária na qual se inscreve.

Ao relacionar-se com uma tradição outra, a reflexão acerca da própria é inevitável. Assim, no estudo da obra de Murilo Mendes, mais especificamente dos textos em que o poeta interage com a Espanha, buscaremos perceber as formas que assume a memória cultural em sua escrita e delimitar seu papel na constituição de uma noção de identidade.

¹ Vicente Aleixandre (1898 – 1984), poeta espanhol da chamada Geração de 27, foi membro da Real Academia Espanhola a partir de 1949. Depois da Guerra Civil não se exila, apesar de suas idéias esquerdistas, permanecendo na Espanha e convertendo-se em um dos mestres dos poetas jovens. Foi nas estadas de Murilo Mendes na Espanha que se conheceram, estabelecendo uma boa relação literária.

Para pensar a possibilidade de articulação de tradições na obra de Murilo Mendes, a tradução surge como um conceito operacional. Recorrente nos textos espanhóis do poeta, a tradução enquanto forma de reestruturação e transformação do mundo é apresentada diversas vezes, em uma constante afirmação do ímpeto tradutor.

Segundo esta idéia, ao escrever *Tempo espanhol* e *Espaço espanhol*, livros nos quais apresenta muitos dos fundamentos dessa tradição, Murilo Mendes estaria operando uma tradução em sentido amplo, pela qual transformaria em textos os tempos e espaços vistos e vividos, traduzindo-os em prosa e poesia. Ao escrever Espanha e sua tradição, Murilo Mendes apresentaria sua tradução da Espanha, que como toda tradução suplementaria o seu original, revalidando-o.

Para estudar a forma como se aproxima de seu pretense objeto-tema, a Espanha que lê para traduzir, a análise de suas recorrências na obra do autor e do conjunto do material espanhol de seu acervo serão fundamentais. Permitirão verificar o perfil colecionador de Murilo Mendes e observar as múltiplas motivações de sua prática arquivística, ajudando a estabelecer um importante aspecto de sua biografia, referente às suas relações pessoais e literárias estabelecidas em espaços espanhóis.

Ao se relacionar com uma tradição cultural e poética consolidada, carregada por séculos de história e marcada também por uma grande efervescência criadora no campo da poesia, Murilo Mendes estabelece um contato tanto através das obras fundamentais em que se baseia esta tradição, seu passado, quanto dos artistas e poetas contemporâneos que a reeditam constantemente, seu presente. Ao mesmo tempo, atravessa seu espaço, revisitando-o em uma espécie de roteiro geográfico ordenado segundo critérios muito pessoais. Desta forma, percorre tempos e espaços espanhóis, delimitando os contornos de sua Espanha traduzida.

Compreender os contornos desta Espanha significa, também, conhecer aspectos do perfil do poeta pouco estudados como, por exemplo, seu lado colecionador. Lançando um olhar inquiridor sobre o seu acervo, hoje custodiado pelo Centro de Estudos Murilo Mendes da Universidade Federal de Juiz de Fora, verifica-se a existência de diversas coleções: de objetos de arte, livros, cartas, fotografias.

Tanto nestas coleções quanto na obra do poeta, há o registro cuidadoso de contatos estabelecidos com nomes remarcados da cultura mundial, principalmente européia. Através do estudo da rede de relacionamentos que estrutura com personalidades espanholas, artistas e, principalmente, poetas, poderemos encontrar tanto o desejo do autor

de delimitar um grupo ao qual gostaria de ver o seu nome associado, quanto às concepções identitárias em que se baseia para executá-lo nestes moldes.

O cultivo da amizade será uma prática mantida pelo poeta zelosamente, e seu estudo, baseado na idéia de *philia*, será fundamental para a compreensão de sua forma de se relacionar com as pessoas e, em sentido mais amplo, com o mundo. No estudo da prática da amizade, propomos a análise do relacionamento com o poeta João Cabral de Melo Neto, mantido ao longo da vida e muito próximo de sua obra, por permitir o compartilhamento de temas e problemas.

Também interessado pela temática espanhola e autor de poemas sobre a Espanha, o poeta João Cabral será um contraponto no estudo que propomos, permitindo-nos por comparação a aproximação à poesia de Murilo Mendes.

Diante de seus livros espanhóis, buscaremos encontrar seus tempos e espaços, delimitando-os. Concebidos como eixos fundamentais em torno dos quais construímos nossa concepção de mundo, tempo e espaço se alçam à categoria de elementos ordenadores, que permitem a estruturação de uma noção de realidade, mostrando-se assim importante uma vertente filosófica de questionamentos e reflexão neste estudo.

2 MURILO MENDES E A TRADIÇÃO EUROPEIA

Em carta dirigida a seu sogro Paulínio, na qual trata de fazê-lo refletir sobre a brevidade da vida, Sêneca apresenta a filiação à tradição como forma de superação da tirania do tempo.

“Costumamos dizer que não está em nosso poder escolher os pais que a sorte nos destinou, mas que nos foram dados ao acaso; contudo é-nos permitido ter um segundo nascimento segundo a nossa escolha. Existem famílias dos mais nobres espíritos: escolhe a qual queres pertencer, e receberás não apenas seu nome, mas também seus próprios bens, que não terás de vigiar miserável e mesquinamente, pois quanto mais forem partilhados pelos homens, maiores serão. Estes te darão o acesso à eternidade, te elevarão àquelas alturas de onde ninguém se precipita. Esta é a única maneira de prolongar a existência mortal e, até mais, de convertê-la em imortalidade.”(SÊNECA, 1994, p. 27)

A possibilidade de escolha da família à qual pertencer por um segundo “nascimento” traz a autonomia do espírito, a liberdade de circular pelas mais diversas épocas e culturas, de “conversar com os espíritos mais ilustres” de qualquer tempo, de converter em imortalidade esse que nos parece um breve período de existência.

Essa percepção da riqueza que a tradição aporta é a mesma que, dois mil anos depois, norteará o pensamento de T. S. Eliot (1989) em seu texto sobre a tradição e o talento individual. Mas, enquanto nas palavras de Sêneca vislumbra-se uma postura clássica de manutenção de valores, no texto de Eliot o que se percebe é a busca do justo meio entre tradição e originalidade, a “harmonia entre o antigo e o novo” (ibidem, p.37).

Em sua crítica aos intelectuais ingleses, aponta o fato de insistirem, ao elogiar um poeta, sobre os aspectos originais de sua obra, aqueles em que menos se assemelha a outros. Segundo Eliot, o que se deve é aproximar-se de um poeta sem esse preconceito, porque assim “poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor, mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (Ibidem, p.38)

A questão do tempo, trabalhada por Eliot como um sentido histórico, que levaria o homem “a escrever não somente com a própria geração a que pertence em seus ossos, mas com um sentimento de que toda a literatura (...) tem uma existência simultânea”, fala da idéia de permanência e continuidade, características estas que tornariam um escritor

tradicional e, ao mesmo tempo, contemporâneo, “consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade”.

Jorge Luis Borges (1974), por sua vez, ao escrever sobre a relação do escritor argentino com a tradição, pensa não só em uma relação entre a arte de diferentes tempos, mas introduz o espaço como um elemento decisivo, apresentado o local de enunciação como um fator decisivo no estabelecimento deste diálogo. Ao não se falar do centro, mas sim da periferia, influi esse dado sobre toda concepção cultural possível, sendo necessário não só pensar em como se relacionar com a tradição, mas também em qual ela é.

Refletindo sobre qual a tradição argentina, descarta as três posições correntes (a que faz a tradição literária argentina originar-se na poesia gauchesca; a que a filia à tradição literária espanhola e a que a desvincula do passado), afirmando que a tradição argentina é toda a cultura ocidental. Em suas palavras:

“Podemos manejar todos os temas europeus, manejá-los sem superstições, com uma irreverência que pode ter, e já tem, felizes conseqüências (...). Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo.” (BORGES, 1974, p. 274)

Cético em relação à existência de um problema na relação do escritor argentino e a tradição, que lhe parece muito mais um assunto retórico que um problema real, propõe aos seus pares que se dediquem à criação artística para assim serem, além de argentinos, “bons ou toleráveis escritores”.

A periferia, pelo fato de acenar para uma livre movimentação pelas tradições existentes e consagradas ou não, se torna, segundo esta ótica, um local privilegiado, ponto de convergências operacionalizadas segundo as escolhas pessoais de cada um feitas a partir do amplo patrimônio herdado ou escolhido. A condição periférica deixa, assim, de estar marcada negativamente e passa a ostentar um brilho único, jamais visto nos locais centrados em uma única e formal identidade cultural. A procura obsedante de uma identidade baseada em território, sangue ou nacionalidade acaba funcionando como um movimento limitado e limitante que imprime uma lógica circunscrita e circular.

Ricardo Piglia (1991, p.61), falando do mesmo local, ao criar a expressão “mirada estrábica” sugere que, nessa situação, “há que se ter um olho posto na inteligência européia e outro nas entranhas da pátria”, problematizando esta possibilidade de relação cultural ao destacar que além de fazer escolhas dentre as múltiplas possibilidades existentes, há que se construir uma nova forma de olhar para elas.

Do Brasil, Silviano Santiago (1989) inscreve-se neste debate ao escrever sobre “A permanência do discurso da tradição no modernismo brasileiro”. Neste ensaio, sinaliza o fato de que mesmo numa época de valorização da novidade e da ruptura, há traços que indicam a permanência do discurso tradicional.

Lendo o modernismo com apoio no eixo teórico desenvolvido por Eliot, no já citado artigo, e por Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, do qual extraiu o conceito de “tradição da analogia”, Silviano aponta dois momentos específicos do modernismo: a ‘geração’ poética de 1945 e a viagem dos modernistas a Minas Gerais de 1924; momentos em que é patente o ecoar da tradição. Analisa ainda dois poetas em particular: Oswald de Andrade e Murilo Mendes, ressaltando dentre as características de suas obras a questão da utopia e a relação com o tempo, pelo viés do eterno retorno.

No caso de Murilo Mendes, Santiago destaca como ao assumir um discurso religioso ele retoma a atitude de Eliot, passando a não mais afirmar seu talento individual, mas buscando dar continuidade a um discurso pré-existente, o do cristianismo, com sua conseqüente aderência à problemática do eterno retorno, já que um princípio básico do cristianismo diz que o fim está no começo.

A conclusão de Silviano Santiago é a de que mesmo dentro da estética de ruptura própria do modernismo houve a permanência do discurso da tradição, significando também esta permanência uma ruptura, pois de fato sempre que se buscou o traço da tradição ocorreu uma produção poética desvinculada do social, do momento histórico vivenciado pelo poeta, rompendo-se uma conexão social muito própria do modernismo brasileiro.

Mas se com Silviano Santiago podemos constatar como o manejo da tradição e a desvinculação das circunstâncias histórico-sociais contemporâneas ao autor estão relacionados, com Borges podemos compreender que é também por essa forma, pela desvinculação com seu momento e lugar históricos, que um escritor pode se tornar representativo de seu tempo.

Se ao escritor argentino não é necessário que se conecte de uma maneira explícita aos temas e procedimentos “típicos” para conseguir “patente” de argentino, o mesmo não poderia ser aplicado ao escritor brasileiro, afirmando-se que “desconectar-se” do que é típico o torna mais brasileiro?

Se for assim, contrapor tradição e contemporaneidade não seria um caminho produtivo, sendo necessário estabelecer-se uma nova forma de relacioná-las. Nesta busca,

no contexto mais atual, entra em cena uma nova postura reflexiva, pois no espaço de intercâmbio transcultural e internacional, oposições do tipo centro/periferia perdem validade e o elemento nacional só adquire existência enquanto elemento atravessado pelas heterogeneidades que o constituem.

Wander Melo Miranda (1996, p.19), refletindo sobre a pós-modernidade e a tradição cultural, aponta como característica peculiar de nossa tradição intelectual o fato de serem as literaturas nacionais latino-americanas “resultantes do projeto político de construção de uma identidade cujos traços apontam para o desejo de continuar compartilhando dos valores ocidentais e, ao mesmo tempo, para o de promover a legitimação das particularidades locais”.

Face às suas contradições, sugere pensá-las em termos de *tra-dizione*, como transmissão e interpretação de mensagens, num sistema de difusão de modelos culturais, definindo a América Latina como um lugar de *perlaboração* da modernidade, situando-a espacialmente em uma terceira margem (nem centro, nem periferia), e localizando-a no tempo, “tempo de desencantar a modernidade, de quebrar a linha do *continuum* histórico, abrindo brechas e fissuras na perspectiva superior e excludente que visa a anular todas as outras”.

Se quebramos a linha histórica desencantando a modernidade, podemos posicionar-nos muito mais livremente diante da tradição, que assume um outro significado.

Também aqui, no seio da mais aguda reflexão pós-moderna, o local latino-americano assume um papel fundamental, porque único, fruto de sua exclusiva experiência histórica e social, o papel de repensar o mundo e situar-se ativamente em seu novo desenho.

Face aos muitos discursos aqui existentes, dos quais o europeu foi sempre o que desempenhou o papel mais destacado, silenciando-se outras vozes, cumpre mais uma vez repensar a questão identitária, o que passa também pela reflexão sobre as tradições às quais nos filiamos e sobre a forma como o fizemos.

Nesse sentido de revisão da relação com a história e a tradição, surge a necessidade de se reler a literatura aqui produzida. Eneida Maria de Souza (1999), estudando a relação de Borges com o seu século, mostrou como pode mover-se entre os fios deste complexo tecido que conforma a tradição ocidental de forma original.

“Reconhecer-se o mesmo e o outro no universo movente da realidade e da fantasia lhe concede, portanto, o livre direito de brincar alegoricamente com a

concepção de tempo e de espaço, com as versões falsas e melhoradas das histórias que a literatura de todos os tempos tem nos brindado.” (p. 128)

É nesse sentido que propomos o estudo da relação de Murilo Mendes com a tradição cultural européia através de seus tempos e espaços, mais especificamente o tempo e o espaço espanhóis.

Para empreendê-lo, buscaremos compreender como se articulam a Literatura, a História e a Memória Cultural, terrenos aptos para a reflexão sobre estes conceitos e sua operacionalidade, e trataremos de perceber, pesquisando nos textos de Murilo, quais as formas sob as quais a Memória Cultural se apresenta na obra do poeta.

Uma segunda etapa necessária a este estudo será o levantamento, na fortuna crítica de Murilo Mendes, das diferentes formas pelas quais tem sido lida na obra do poeta sua relação com a tradição européia. Munidos deste material, poderemos então nos enfrentar à sua obra, a fim de compreender por que vias se estabelece esta relação.

2.1 LITERATURA E HISTÓRIA: AS FORMAS DA MEMÓRIA CULTURAL NA OBRA MURILIANA

“Não nasci no começo deste século:
Nasci no plano do eterno,
Nasci de mil vidas superpostas,
Nasci de mil ternuras desdobradas.”
Murilo Mendes

As representações discursivas por serem, como todas as representações, marcadas pela falta, pela ausência concreta do objeto, podem ser repensadas continuamente sob o ângulo da revisão, já que são muito mais resultado da crença do sujeito da enunciação do que da referencialidade das representações do próprio objeto enunciado. Admitir tal situação é estar atento à nossa época, que nos convoca a descentrar instâncias discursivas antes tidas como inabaláveis. Dessa maneira, por exemplo, até os discursos que pretendem primar pela cientificidade, veracidade e objetividade mergulham na esfera do provável, da eventualidade, da relatividade.

Visualizar tais perspectivas descentralizadoras e desmistificadoras a partir da discussão da complexa relação entre o discurso histórico e o artístico é o nosso objetivo imediato. Situamo-nos mais especificamente no contexto latino-americano, pois como Mabel Moraña, partimos deste local e acreditamos que:

“(...) toda reflexão acerca da história e particularmente da história cultural ou literária, em nosso caso, implica uma reflexão acerca do lugar do sujeito e do sentido político que essa história traz, dadas as circunstâncias precisas do observador e suas expectativas e projetos a respeito do campo analisado”. (MORAÑA, 2004, p. 169)

Como aponta Seligman-Silva (2003), “ao que tudo indica, estamos despertando desse sonho ou pesadelo – recorrente – do historicismo, que acreditou na possibilidade de se conhecer o passado ‘tal como ele de fato ocorreu’”, e este despertar nos leva a repensar a história e a refletir acerca do que se tornou história e, principalmente, do que foi deixado fora da história oficial.

A questão do que está ausente e do que está presente nos registros discursivos é filosoficamente estudada por Paul Ricoeur quando reflete sobre três elementos que aponta como indissociáveis: a memória, a história e o esquecimento. Pensando sobre qual o discurso mais adequado, afirma:

“El discurso adecuado a esta recapitulación (...) es el de la exploración del horizonte de realización de la cadena de operaciones constitutivas de este vasto memorial del tiempo que incluye la memoria, la historia y el olvido.” (RICOEUR, 2000, p. 633)

O que se lembra, o que se registra e o que se deixa de fora no registro histórico ressurtem aos nossos olhos com igual importância nesta atitude de revisão, que também nos permite repensar literatura e história como discursos e refletir sobre os papéis análogos do escritor e do historiador: ambos selecionam, criam, reinventam o real tentando compensar a falta; o discurso literário, podendo partir de qualquer ponto, já o discurso histórico tendo que pelo menos referenciar algum fato, ter alguma ancoragem. Na realidade trata-se de recuperar a história, só que ambos os discursos acabam deixando em evidência a impossibilidade de fazê-lo, ou seja, a falta.

Pensando na relação História/Literatura, podemos constatar muitas vezes que a passagem de um fato histórico a assunto ficcional revela um caráter suplementar que põe em xeque versões autorizadas. Assim, deparamo-nos com histórias secretas, relatos que

podem corresponder àqueles esquecidos pela lembrança oficializada, fragmentos, restos irreduzíveis que sempre resistiram à organização de forças e que podem ser rastreados e iluminados pelo crivo do ficcional.

Se a Literatura pode tentar preencher lacunas do discurso histórico, a ligação da Literatura com a História pode ser enfocada também segundo outros ângulos. Com o reconhecimento da existência de subjetividade perpassando o trabalho do historiador, a revisão da distinção entre história e ficção fez-se inevitável.

Maria Lúcia Lepecki, em “O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade”, nos conduz à questão ao resgatar a ponderação de Hayden White “Viewed simply as verbal artifacts histories and novels are indistinguishable from one another”:

“Ressalto uma afirmativa de Hayden White: texto histórico e texto literário, enquanto artefatos verbais, são insusceptíveis de distinção entre si. Só os recebemos de modo diferente, o primeiro como veraz, o segundo como verossímil, em função das “specific preconceptions”, isto é, do modo como se forma o pacto de leitura com que os lemos.” (LEPECKI, 1984, p.15)

Márcia Janete Espig, por sua vez, destaca o fato de esta aproximação da história à ficção poder constituir um desafio à história como ciência e traz à discussão que realiza em “Limites e possibilidades de uma nova história cultural” a perspectiva de Roger Chartier (orientada menos pelo leitor do que pelo próprio texto enquanto objeto com características inerentes):

“Chartier, porém, nos recorda que a história ambiciona o estatuto de conhecimento científico. O historiador não faz literatura, mesmo quando escreve de forma literária, pois seu trabalho encontra-se determinado por uma dupla dependência: com relação aos arquivos, isto é, às fontes que se referem ao passado, e com relação aos critérios de cientificidade e às operações técnicas típicas de seu ofício.” (ESPIG, 1998, p.17)

Se abordagens como estas trazem à tona aspectos da constituição da história enquanto discurso, acabam por implicitamente nos levar a pensar, utilizando as palavras de Eduardo Portella (1971, p.24), na “historicidade subjacente ao ato criador” e também na literatura como fonte de conhecimento.

Antônio Cândido (1976, p.122) já dizia a propósito da alquimia processada pela e na escrita ficcional: “ao passarem de fato a assunto, os traços da realidade exterior se

organizam num sistema diferente, com possibilidades combinatórias mais limitadas, que denota sua dependência em relação à realidade.”

A literatura, desta forma, pode ser lida enquanto registro humano e do humano, além de poder abarcar a interpretação do escritor sobre a realidade da qual trata, interpretação essa que pode se estruturar inclusive em tentativas de reler ou preencher lacunas do discurso histórico.

A questão da parcialidade contida na atividade do historiador, contudo, é estendida à discussão sobre o fenômeno literário ao considerarmos a condução textual orientada pelo escritor em busca de sua verdade. No entanto, se não podemos encontrar uma “essência” da literatura, podemos tentar enfocá-la a partir da constatação da sua existência: a Literatura é produto de um desejo do homem, e, levando em consideração literatura enquanto um acervo concreto, é o resultado de uma necessidade de se sulcar um espaço de distinção, um modo de ver produzido por essa necessidade que, por contingências históricas, passou até pela esfera do sagrado.

Descentrar tanto a história tradicional quanto a literatura, no entanto, não significa de forma alguma negá-las. Se revisões são reivindicadas, a importância e o entrelaçamento ficção/história devem ser ressaltados.

A literatura, criando mundos em potencial a partir de perspectivas humanas, suplementa o desejo atual de historiadores de caminhar para revisões.

Porque se literatura e história enquanto discursos marcam-se pela parcialidade e pela falta de coincidência com os objetos que talvez pretendam representar, não podem ser ignoradas enquanto horizontes “de debates entre narrações diversas, que reaparecem mesmo ao serem condenadas ao esquecimento” já que, como formula Beatriz Sarlo (1997, p. 26), “lemos para esquecer e também lemos para não esquecer. Escreve-se para escrever, e o efeito da escritura é fazer com que os outros não esqueçam.”

Dessa forma, a mesma atitude de revisão que percebemos necessária no campo histórico se aplica à esfera literária, já que formas da memória cultural também neste discurso se fazem presentes. No caso latino-americano, com a premência de se repensar a questão identitária, reler os textos literários de uma maneira cada vez mais atenta às formas que assume a memória cultural se tornou uma necessidade.

No caso do poeta Murilo Mendes, seja por ter escolhido a Europa para viver, seja por tê-la inserido em sua topografia poética como matéria para vários de seus poemas, muito se falou de uma tendência europeísta, como ocorreu com outros escritores, dentre

eles Borges. Analisar o que foi escrito acerca da relação do poeta com a Europa e sua tradição será o objetivo do próximo capítulo, no qual trataremos da fortuna crítica sobre esse tema.

Mas desde já podemos dizer que ao longo da obra de Murilo Mendes, para além da fascinação por certas formas culturais europeias, o poeta sempre tratou de chegar ao transnacional. Como poeta, Murilo Mendes assumiu o universalismo como forma de situar-se no mundo. Nascido oficialmente em Juiz de Fora, como registrou em seu livro mais autobiográfico, *A idade do serrote*, buscou alargar e atravessar as fronteiras que o cercavam territorial e culturalmente, tratando de desterritorializar-se até poder dizer: “(...) dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo (...)”.

Analisando criticamente o posicionamento do poeta diante dessa questão, a fim de verificar em sua obra se o seu pretense universalismo se cumpre, ou se de alguma forma o poeta acaba refletindo formas cristalizadas da memória cultural, mostram-se interessantes principalmente os poemas em que aparece a figura do sujeito deslocado, seja o exilado, o estrangeiro ou o emigrante, ou seja, o “outro”, e o livro *História do Brasil*, no qual o poeta apresenta uma versão nada oficial da história do país.

Em um primeiro momento, é sob a forma de paródia que surge a questão da memória cultural na obra de Murilo Mendes, principalmente nos poemas da juventude como os que compõem os livros *Poemas*, de 1925-29, *Bumba-meu-poeta*, de 1930-31, e *História do Brasil*, de 1932, todos muito marcados pelo humor e por uma atitude modernista que buscou repensar a história nacional sob o signo do poema-piada.

Affonso Romano de Sant'Anna (1989, p. 95), comentando o livro *Poemas*, o qual considera precioso e ainda pouco estudado, aponta para a sua correlação com os dos outros poetas da primeira fase do modernismo, momento no qual havia uma “linguagem comum na poesia brasileira, uma 'língua mais falada na costa', pelos poetas”, caracterizada pela paródia e pelo poema curto, na dicção de Mário de Andrade poema “feito para dar risada”. Do livro *História do Brasil*, Sant'Anna destaca a sistematização mais aguda da prática do “poema-piada”, aplicado por Murilo ao reler e reescrever a história nacional em uma atitude toda ela modernista, valendo-se das mais variadas “técnicas de carnavalização”.

O poema “Canção do exílio”, que abre o livro *Poemas*, primeiro livro publicado do autor, evidencia muitos dos traços que são característicos nessa sua poesia. Nele, Murilo

Mendes retoma o poema clássico mediante a paródia, como tantos outros autores o fizeram, mas usa esse procedimento sem um caráter agressivo, não apresentando uma visão negativa, mas sim estabelecendo uma diferença, somando-se e suplementando esta tradição cultural. Canta-se uma terra fantástica, na qual há o inusitado de macieiras da Califórnia e gaturamos de Veneza. Nessa terra, os poetas são “pretos que vivem em torres de ametista”, os sargentos são “monistas, cubistas” e os filósofos são “polacos vendendo a prestações”.

Esta terra fantástica é a terra do poeta, que a critica (“Nossas flores são mais bonitas/ Nossas frutas mais gostosas/ Mas custam cem mil réis a dúzia”), mas afirma não poder viver em outro local (“morro sufocado em terra estrangeira”). É uma canção do exílio, mas não no sentido cotidiano do termo, e sim em um sentido muito próprio, muriliano, que não implica um afastamento espacial, e sim uma postura pessoal, como poderemos perceber no livro *Poesia em pânico*, ainda neste capítulo, e no próximo, ao tratarmos da relação do poeta com a Europa.

Outro poema interessante para a leitura que propomos aqui é “Família russa no Brasil”, em que se conta a vida de uma família russa que se adapta perfeitamente à rotina local.

Família russa no Brasil

O Soviete deu nisto,
 seu Naum largou de Odessa numa chispada,
 abriu vendinha em Botafogo,
 logo no bairro chique.
 (...)
 As filhas dele instalaram-se na vida nacional.
 Sabem dançar o maxixe
 conversam com os sargentos em tom brasileiro.

Chega de tarde a aguardente acabou,
 os fregueses somem, seu Naum cai na moleza.
 Aos sábados todo janota ele vai pro criolêu.
 Seu Naum inda é capaz de chegar a senador.
 (MENDES, 1994, p.91)

O de fora deixa de ser estrangeiro ao se adaptar a vida daqui, falar em tom brasileiro, adotar a cultura local. Não é mais um “outro”, mas sim um participante da sociedade local. O que funciona como contra face da posição do poeta, ele sim sempre estrangeiro, mesmo em seu lugar de origem, distanciado em sua própria terra.

O mesmo sentido de humor dará a tônica do livro *História do Brasil*, importante texto para pensarmos a relação entre Literatura e História, no qual o poeta conta fatos e momentos decisivos da história brasileira desde o descobrimento até o ano de 1930 de uma maneira hilariante. Ao falar sobre sua relação com a História, é o próprio poeta quem destaca esta característica: “neste campo, só me distinguia o fato de haver publicado uma *História do Brasil* onde eu troçava não só dos portugueses, mas também dos brasileiros; de resto, por amor.” (p. 1287).

O farrista

Quando o almirante Cabral
 Pôs as patas no Brasil
 O anjo da guarda dos índios
 Estava passeando em Paris.
 Quando ele voltou da viagem
 O holandês já está aqui.
 O anjo respira alegre:
 “Não faz mal, isto é boa gente,
 vou arejar outra vez.”
 O anjo transpôs a barra,
 Diz adeus a Pernambuco,
 Faz barulho, vucu-vuco,
 Tal e qual o zepelim
 Mas deu um vento no anjo,
 Ele perdeu a memória...
 E não voltou nunca mais.
 (Ibidem, p.144)

O fato é tematizado nesse poema de forma tão original que sua leitura desconstrói todo o ranço acumulado pelas leituras históricas escolares e críticas, transformando-o em uma grande farra, não por isso desprovido de elementos reflexivos e da consciência de sua tragicidade.

Alguns dos tradicionais elementos conformadores do Brasil são introduzidos no poema, em que além dos índios e seu anjo da guarda aparecem o português e o holandês, sempre de uma maneira crítica, ainda que inusitada. O português colonizador, por exemplo, é representado pelo almirante Cabral, que se apresenta animalizado pelo termo patas. Restringe-se a ação portuguesa ao ato de pôr as patas no Brasil, o que expressa uma leitura crítica do processo de colonização.

O recurso a elementos do imaginário infantil, como a figura do anjo da guarda, que na tradição européia cristã acompanha as crianças protegendo-as, e uma dicção muito

própria desta etapa, levam a uma associação entre a etapa infantil da vida humana e os momentos iniciais da formação do Brasil, o que lembra uma forma de ver as nações como organismos, própria dos momentos literários voltados ao estabelecimento das identidades nacionais.

Nos versos 11 e 12, por exemplo, o poema retoma um trecho da cantiga infantil “O trem maluco”, muito comum na região em que viveu o autor e que em sua variante mais atual diz: “o trem maluco/ quando sai de Pernambuco/ vai fazendo vuco-vuco/ até chegar no Ceará”.

Como o anjo da história descrito por Walter Benjamin ao comentar a figura de Klee intitulada *Ângelus Novus*, na sua nona tese sobre o conceito da história², o farrista desta história também é um anjo. Mas se o de Benjamin, ao olhar para a cadeia de acontecimentos passados, somente vê uma só e única catástrofe, o anjo de Murilo é alegre e descompromissado, e diante do fato da chegada de portugueses e holandeses simplesmente comenta “não faz mal, isso é boa gente”.

Ao final do poema, a partir do verso 14, que expressivamente se introduz por uma conjunção adversativa, modifica-se este panorama descontraído com a perda da memória e a ida embora definitiva do anjo desmemoriado para longe do Brasil. Como o anjo da história de Benjamin, que é empurrado pela tempestade do progresso em direção ao futuro, ao qual dá as costas por estar sempre olhando ao passado, o anjo da guarda dos índios também é atingido, mas por um vento que em seu caso o faz perder a memória, o que é o mesmo que deixar de olhar para o passado, desidentificar-se, deixando de olhar para os índios e não voltando nunca mais.

Se o aspecto do anjo de Benjamin é trágico por ver a catástrofe, o do anjo muriliano não o é, ainda que haja igualmente uma catástrofe. A atitude desse anjo, mais do que relaxada, chega a ser corrupta, já que ao se esquecer de sua função abandona o seu trabalho, como usualmente fazem muitos dos políticos, que pela natureza da função seriam responsáveis pela custódia dos brasileiros. Neste sentido, o poema se alinha à tradição

² “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.” (Benjamin, 1985, p. 226)

parodística, dentro de uma espécie de metafísica paródica, freqüente nas primeiras obras do autor.

História do Brasil é um livro da fase do “estado de bagunça transcendente” inaugurado pelo poeta em sua juventude, no qual a transcendência é garantida justamente pelas reflexões que podem ser encontradas por trás da piada. Inserido na proposta modernista, este livro trata de colaborar em seu projeto nacionalista, apresentando um Brasil muito caracterizado pelas heranças indígena, africana e européia, resultando em uma cor local com características além de diferenciais muito evidentes em sua exterioridade, mas destaca-se por introduzir uma leitura problematizadora dessas questões.

É um dado importante o de que na fase madura este tenha sido um livro renegado e excluído de suas antologias, segundo o autor por destoar do conjunto geral de sua obra. Para o pesquisador, entretanto, este livro é fundamental, por apresentar outra face do poeta.

Após este primeiro momento, do qual destacamos a paródia, marcada por um senso de humor ácido, como forma através da qual se dialoga com a memória cultural, podemos falar de um segundo momento, no qual será através da representação de personagens deslocados de seu lugar que nos enfrentaremos à memória cultural na poesia da maturidade de Murilo Mendes, quando através de figuras desterritorializadas, como o exilado, o emigrante e o estrangeiro, o tema da memória e o local se apresentará, depondo sobre sua concepção de identidade.

O exilado

Meu corpo está cansado de suportar a máquina do mundo.
Os sentidos em alarme gritam:
O demônio tem mais poder que Deus.
Preciso vomitar a vida em sangue
Com tudo o que amaldiçoei e o que amei.
Passam ao largo os navios celestes
E os lírios do campo têm veneno.
Nem Job na sua desgraça
Estava despido como eu.

Eu vi a criança negar a graça divina
Vi o meu retrato de condenado em todos os tempos
E a multidão me apontando como o falso profeta.
Espero a tempestade de fogo
Mais do que um sinal de vida.
(MENDES, op.cit., p.286)

Este poema é do livro *A poesia em pânico*, de 1936-1937, e apresenta uma visão profundamente religiosa da vida. O exilado, aqui, não é o homem político, mas o religioso, exilado não de um país específico, mas da vida, ou do paraíso, para utilizar uma linguagem mais cristã. Como um Adão expulso do Paraíso ou mesmo um Cristo crucificado entre homens que não o compreendem, o poeta é o exilado, o que não tem par nesta vida e espera a tempestade de fogo que a purifique para sempre.

Há um forte viés irônico neste posicionamento, concebendo-se a ironia existencial como postura filosófica, no sentido socrático de tensão entre o reconhecimento da própria ignorância e a busca do saber.

“La eironeia socrática arraiga en esa condición humana que nos otorga conciencia de que, en el fondo, nada podemos saber ni expresar con adecuación plena. Entre el absoluto no saber y el creer saber, aparece la ironía como una tensión que da origen al modo lingüístico de la interrogación.” (RAMÍREZ, p. 8)

Ser como um Adão expulso do paraíso ou um Cristo crucificado é assumir a posição irônica de intermediário, a tensão de ser ao mesmo tempo mente e corpo, espírito e matéria, infinito e finito, buscando dar sentido ao mundo e à vida. “A encarnação de Cristo personifica, na narração religiosa, a ironia da existência. Deus feito homem é o símbolo mais expressivo do sentido da ironia”, afirma Ramírez.

“La existencia humana está irremediavelmente anclada en una paradoja y su única forma de existencia es la ironía que consiste en vernos compelidos a utilizar categorías materiales y finitas como signo de algo que las desborda, dando lugar a una manera indirecta e impropia de entender.” (Ibid., p.22)

Outro poema do mesmo livro colabora nesta leitura.

O estrangeiro

Em toda parte vejo esta mulher, até nas nuvens:
 O céu é um grande corpo azul e branco de mulher.
 Esta mulher não me vê, e o céu não me ouve.
 Quem colherá meu clamor, quem justificará minha existência?
 Os que esperam por mim nos degraus das igrejas,
 No campo, na prisão, no hospital, no deserto,
 Morrerão sem me ver. Como espalharei o consolo
 Se entravaram meu andar, se algemaram meus pulsos
 E meu olfato febril já pressente as violetas.
 Se a idéia de semear para outra vida

Pesa mais sobre mim que uma cortina de chumbo.
(MENDES, op.cit., 302)

O estrangeiro não o é em relação a um país ou povo, mas diante da humanidade e do mundo, diante do céu que não o ouve e da mulher que não o vê. O mundo incompreensível é visto como uma mulher, até mesmo o céu, incompreensível, é um corpo de mulher, signo do enigma que atrai e devora, como a mítica esfinge.

Entre o céu e a terra, incapaz de cumprir a missão de consolador, incapaz de corresponder aos que esperam por ele e pressentindo a proximidade da morte, o estrangeiro agoniza, lutando intimamente com um dilema existencial.

A visão religiosa substitui a visão político-social nesta fase da poesia de Murilo Mendes. A condição de exilado, de estrangeiro, o é agora em relação à vida e aos homens. Nesta proposta, o poeta se afasta da questão do nacionalismo e se alça à proposta universalista via religião, que prega a união de todos os homens em uma única humanidade.

A religiosidade em Murilo Mendes, cabe esclarecer, não é do tipo sectária, que se entrincheira em uma instituição e seus dogmas, mas sim humanista, resgatando o original conceito de reunião, religação, naturalmente contrário aos separatismos. Mais do que de uma visão católica ou mesmo cristã, necessariamente mais ampla, trata-se aqui de uma postura reflexiva, que aproxima o poeta mais ao campo da filosofia metafísica do que das instituições religiosas.

O emigrante

A nuvem andante acolhe o pássaro
Que saiu da estátua de pedra.
Sou aquela nuvem andante,
O pássaro e a estátua de pedra.

Recapitulei os fantasmas,
Corri de deserto em deserto,
Me expulsam da sombra do avião.
Tenho sede generosa,
Nenhuma fonte me basta.
Amigo! Irmão! Amontoei
Para dar um dia a outrem:
A sombra fértil de Deus
Não me larga um só instante.
Levai-me o astro da febre:

Eu vos deixo minha sede,
Nada mais tenho de meu.
(Ibid., p.313)

Este poema abre o livro *As metamorfoses*, de textos de 1938 a 1941, livro que gira em torno do tema das transformações em uma esfera positiva, muitas vezes metafísica e mesmo religiosa. O último poema do livro, “Iniciação”, fala da última metamorfose, a do poeta e do mundo em poesia. Como na obra de Ovídio, as metamorfoses encaminham um processo de iniciação, lá à sabedoria, aqui à poesia.

O emigrante do poema tem sede generosa, abundante, o que pode se traduzir como ironia, busca filosófica, religiosa ou poética. O emigrante é a nuvem, o pássaro e a pedra, unificando em si o que parte e o que fica.

Mundo estrangeiro

Dia fantasia
Noite açoite

O homem sai de um ovo
E volta para um saco

Um amor extinto
Procura outro amor extinto
No mapa-múndi

Pesada carruagem
Despede relâmpagos

Talvez da lua te ouçam
Que saudade do futuro.
(Ibid., p. 388)

Do livro *Mundo enigma*, de 1942, no qual a marca da guerra é já muito expressiva, sendo a crueldade muito presente, aqui o mundo de amores extintos é cinza sob a sombra do ditador e da guerra. Diferentemente dos poemas anteriores, neste o estrangeiro é o mundo, não o poeta, não o amor que já não se expressa. Estes são naturais, estrangeira é a dor e a guerra.

Ainda que se altere a representação, em ambos os momentos trata-se do desencontro do poeta com o mundo circundante, sempre ímpares, sempre conflitivo o posicionamento, irônico por natureza, e contestador.

Pela leitura dos poemas até aqui apresentados, percebe-se que as formas assumidas pela memória cultural na obra de Murilo Mendes são marcadas por dois traços importantes: o humor e a ironia, permeados indelevelmente pela dor, pelo desassossego, pela melancolia. O humor, num primeiro momento traço distintivo da fase inicial dos poemas-piada e do “estado de bagunça transcendente”, se manterá por toda a obra, transformando-se no fino “sense of humor” que perpassa os livros do poeta. A ironia, enquanto posicionamento existencial e filosófico, garantirá a unidade da obra muriliana, toda ela coerente com uma mesma busca, a da compreensão do humano.

João Cabral de Melo Neto, que com Murilo Mendes conviveu em uma intensa amizade poética, testemunha sobre estas características também em sua vida na homenagem poética que lhe dedica.

Murilo Mendes e os rios

Murilo Mendes, cada vez
que de carro cruzava um rio,
com a mão longa, episcopal,
e com certo sorriso ambíguo,

reverente, tirava o chapéu
e entredizia na voz surda:
Guadalete (ou que rio fosse),
o Paraibuna te saluda.

Nunca perguntei onde a linha
entre o de sério e de ironia
do ritual: eu ria amarelo,
como se pode rir na missa.

Explicação daquele rito,
vinte anos depois, aqui tento:
nos rios, cortejava o Rio,
o que, sem lembrar, temos dentro.
(Ibid., p.65)

Talvez não haja essa linha “entre o de sério e de ironia”, já que a ironia compreendida como postura filosófica traz em si toda a seriedade de quem busca compreender uma questão, a sabe por hora não solucionável e ainda assim assume a difícil tarefa como parte inerente de sua arte e de sua vida.

Pensando sobre a memória, a história e o esquecimento, Paul Ricoeur afirma ser na problemática da identidade onde se deve buscar a causa da fragilidade da memória manipulada, sendo a difícil relação com o tempo sua primeira causa.

“Hay que citar como primera causa de la fragilidad de la identidad su difícil relación con el tiempo; dificultad primaria que justifica precisamente el recurso a la memoria, en cuanto componente temporal de la identidad, en unión con la evaluación del presente y la proyección del futuro. Ahora bien, la relación con el tiempo constituye una dificultad en virtud del carácter equívoco de la noción misma, implícita en la de lo idéntico.” (RICOEUR, 2000, p. 110)

Trabalhando com os conceitos de identidade *idem* e *ipse*, que expressariam os “dois sentidos do idêntico”, o filósofo francês aponta para o desvio de assentar-se a identificação não na flexibilidade própria do ser enquanto promessa, mas na rigidez inflexível de um caráter assumido como próprio, anunciando a distinção entre as concepções do ser enquanto potência ou enquanto ato.

O ato inscreve-se no tempo e a identificação do ser pelo ato o mantém preso à regra temporal. A memória o elabora enquanto experiência, que garante uma forma de identificação por comparação com o outro. Identificando o ser como ato o prendemos inexoravelmente ao passado, que justifica o presente e modela o futuro.

Por outro lado, a concepção do ser enquanto potência é libertária. A identidade *ipse* é tratada por Ricoeur a partir da dialética entre perdão e promessa, que desatam e atam o ser, respondendo à coação temporal à qual estaria submetido pela ação. Se o ser é concebido como potência, reafirmando-se na linha de Kant a “disposição original do homem ao bem”, conclui-se que vale mais que os seus atos, sendo possível o perdão, enquanto superação dos eventos traumáticos que constroem, também, sua identidade, e a construção de uma memória feliz.

Murilo Mendes caminha em sua obra para uma substituição da cronologia temporal pela idéia de eternidade, sendo esta concepção do ser como potência muito apropriada para pensarmos o seu posicionamento filosófico diante da questão humana.

Manuel Bandeira (1957), ao falar de Murilo Mendes em sua *Apresentação da poesia brasileira*, destaca a “constante incorporação do eterno ao contingente” e a “abstração do espaço que acaba por abolir as perspectivas dos planos, confundindo todos numa super-realidade, com a tangência do invisível pelo visível”. Na poesia de Murilo Mendes, o espaço e o tempo se abstrairiam pouco a pouco, até se chegar ao plano do eterno.

A relação com o tempo é um elemento em constante transformação na obra muriliana. Se nos primeiros livros encontramos muitos temas históricos e um olhar muitas vezes voltado ao passado, como, por exemplo, o poema significativamente intitulado *O menino sem passado* e o já citado livro *História do Brasil*, em momentos posteriores veremos como outros tempos se insinuam.

“Me colaram no tempo”, afirma o poema “Mapa”, do livro *Poemas*, indicando já esta tendência a perceber-se além do tempo. Mas é a partir de *As metamorfoses* que veremos o poeta voltado ao futuro.

O poeta futuro

O poeta futuro já se encontra no meio de vós.
 Ele nasceu da terra
 Preparada por gerações de sensuais e de místicos:
 Surgiu do universo em crise, do massacre entre irmãos,
 Encerrando no espírito épocas superpostas.
 O homem sereno, a síntese de todas as raças, o portador da vida
 Sai de tanta luta e negação, e do sangue espremido.
 O poeta futuro já vive no meio de vós
 E não o presentis.
 Ele manifesta o equilíbrio de múltiplas direções
 E não permitirá que algo se perca,
 Mão acabará de apagar o pavio que ainda fumeça,
 Transformando o aço da sua espada
 Em penas que escreverão poemas consoladores.

O poeta futuro apontará o inferno
 Aos geradores de guerra,
 Aos que asfixiam órfãos e operários.
 (MENDES, op.cit., p.319)

A imagem do poeta salvador, que escreverá poemas consoladores após o desastre da guerra, da crise do universo, é a utopia religioso-artística do poeta, que acredita na humanidade e em sua redenção a pesar de tudo. É esse poeta futuro que Murilo Mendes quer ajudar a construir com sua poesia: “ajudo a construir/ a Poesia futura,/ mesmo apesar dos fuzis.”, como se lê no poema “Orfeu”, ainda no mesmo livro, *As metamorfoses*.

Mas esse poeta futuro que se constrói não virá de outro lugar, pois ele já está entre nós, sendo o trabalho do poeta o de fazer-nos enxergar a verdade do presente, para além da catástrofe.

Unem-se assim passado, presente e futuro em uma linha contínua, já que enxergar a verdade do presente passa também por revisar o passado em uma atitude crítica construtiva, própria de quem entende que Literatura e História são discursos e, como tal, trazem marcas da parcialidade. Para enxergar a verdade do presente e do passado, é necessário olhar para além da catástrofe, o que na poesia de Murilo Mendes pode ser representado pelo anjo farrista que conduz o leitor a visitar o passado sob outra ótica, marcada pelo humor e pela ironia. E, por fim, é enxergando a verdade do passado e do presente que se descortinará o futuro, necessariamente coerente, e potencialmente belo.

“Não nasci no começo deste século:/ nasci no plano do eterno,/ nasci de mil vidas superpostas,/ nasci de mil ternuras desdobradas”, dizem os versos que servem de epígrafe a este capítulo, sinalizando para a idéia de eternidade, compreendida humanamente também como tradição.

2.2 A FORTUNA CRÍTICA DE MURILO MENDES REFERENTE À SUA RELAÇÃO COM A EUROPA E SUA TRADIÇÃO

Muito se falou, até hoje, de Murilo Mendes como poeta europeísta, algumas vezes de forma depreciativa, por aqueles que viam em sua atitude uma tentativa de retomada da tradição européia enquanto matriz cultural, numa visão ainda muito marcada pelas modernas idéias de nacionalismo e tradição; outras vezes de forma laudatória, destacando sua habilidade para estabelecer canais de contato entre a poesia brasileira e a produzida na Europa; outras, ainda, apontando-se para uma visão de mundo marcada principalmente pela religiosidade, superando-se por essa via as fronteiras do nacional.

Dentre estas múltiplas formas de se pensar a relação do poeta com a Europa, vem se desenhando uma interessante fortuna crítica, ela própria também uma “tra-dição” já que um elenco do que se disse através do tempo em um intenso diálogo crítico. No desenvolvimento de uma pesquisa que tem a tradição como um de seus grandes temas, não poderíamos deixar de passar pelo estudo desta fortuna crítica.

Laís Correa de Araújo, em seu fundamental ensaio sobre Murilo Mendes, publicado em 1972 na coleção Poetas Modernos do Brasil, dedica-se no capítulo “Plenitude e Concreção do verbo” a analisar *Siciliana* e *Tempo espanhol*, refletindo sobre

sua relação com a Europa a partir, principalmente, de seus reflexos formais na poesia muriliana.

“Deixando o Brasil em 1953, Murilo Mendes se veria envolvido por um outro contexto geográfico e cultural que iria, naturalmente, sensibilizar um poeta de fecundas e estimulantes reações diante das coisas. Essa receptividade não confinada a programas ou a diretivas, essa verdadeira paixão pela abordagem dos materiais que a vista e a inteligência coletam, as peculiaridades de seu jogo aberto às testagens plásticas e cores, de áreas e superfícies, não permitiriam que o poeta calasse frente à experiência de contemplação nova do espetáculo áspero e severo da Sicília.” (ARAÚJO, 1972, p. 69)

“Outro contexto, outro texto” é o subtítulo do qual retiramos esta citação, o qual já sinaliza para o processo de acentuação do rigor formal e da concreção do discurso como uma consequência à exposição do poeta a um contexto diferenciado, que segundo a autora naturalmente provocaria em um poeta “tão sensível aos elementos físicos a reação psicológica correspondente, o enrijamento (sic) e a secura da voz, a economia e a redução de sua sintaxe” .

Laís Correa de Araújo faz notar que esse processo coincide com o contato com a Europa, mas não deriva simplesmente dele, sendo condizente com a trajetória poética descrita pelo autor. A esta coincidência do tempo do poeta e o espaço europeu chama de conjunção feliz.

“Se é verdade que o contato-vivência europeu lhe traz essa nova disposição anti-retórica, ela não se faz ocasional e esporadicamente, mas como passagem lógica do caminho que o poeta vinha abrindo desde suas primeiras abordagens da palavra. (...) É, no entanto, uma conjunção feliz o encontro desse “tempo” do poeta (maduro, já com mais de cinquenta anos e toda a segurança de uma estética bastante pessoal) com o “espaço” europeu, extremamente oposto à exibição de riqueza e transbordamento tropicalistas da paisagem e da linguagem.” (Ibid., p. 72)

Refletindo sobre o trabalho formal na obra muriliana em processo no livro *Tempo espanhol*, a autora aponta para a capacidade criativa do poeta em seu contato com a tradição européia, o que lhe permite reinventá-la, apropriando-se livremente do que lhe convém.

“Tempo espanhol reitera exemplarmente esse método também tão seu e tão flexível de investigação da palavra (em humanidade, experimentalismo e concisão), com que logra divisar sua ‘dupla tradição’: remota e próxima. Tradição remota quando seleciona como material temático ou pretexto criativo o documento ibérico, vivo ainda e eterno, recolhido nas linhas fundamentais de correspondência e parentesco com as suas próprias áreas de decifração do sentido universal e transcendente da poesia. Tradição próxima quando, dessa

circunstância de reflexão e dessa sincronia, parte para a pesquisa atualizadora e a notação vanguardista da consciência poético-lingüística de nosso tempo.” (Ibid., p. 84)

Se inserido em outro contexto, constrói outro texto, Murilo Mendes o faz de uma maneira muito afinada com sua trajetória poética, sendo como mostra Laís Correa de Araújo dupla sua tradição.

José Guilherme Merquior, em suas *Notas para uma muriloscopia*, texto de 1978 que introduz a edição da obra de Murilo Mendes pela Nova Aguilar, destaca a intensificação nos livros europeus do poeta do diálogo com a alta cultura ocidental.

“E foi com essa incontida violência lírica que, em seus livros europeus, ele ampliou e intensificou seu interessantíssimo diálogo com a alta cultura ocidental, literária e extra literária, antiga ou contemporânea. Conversando trágicos gregos e pintores abstratos, Pascal e Vico, Mozart e Monteverdi, a arquitetura românica e a mística de S. João da Cruz, o barroco e a dodecafonía, dezenas de obras, autores e movimentos, a poesia muriliana encerra toda uma vasta crítica de formas e idéias – uma perene lição de cultura com autocultivo, por isso mesmo de sumo valor pedagógico.” (MERQUIOR, in MENDES, op. cit., p.18)

E afirma a importância desse cosmopolitismo cultural na “evolução final do modernismo brasileiro”, da revolta antropofágica ao trabalho com a tradição ocidental, chamando o poeta de universalizador.

“Murilo foi talvez o universalizador nato da política cultural do modernismo; ainda está por escrever o valor estratégico da sua romanità (patrioticamente exercida num italiano fluente, mas de entonação brasileiríssima) para a penetração das letras brasileiras na Europa (nem é um acaso que a infatigável embaixatriz dessa penetração, Luciana Stegagno Picchio, seja hoje a suma sacerdotisa dos estudos murilianos).” (Ibid., p. 19)

Luciana Stegagno Picchio, no texto *Vida – poesia de Murilo*, escrito em 1993 e também publicado ao princípio do livro *Poesia completa e prosa*, usa os termos “autor-ponte” e “autor desprovincializador” para se referir a este mesmo aspecto.

“Muito se falou nestes últimos anos de Murilo Mendes como de um autor-ponte entre as culturas sul-americana e européia: uma posição perfeitamente análoga à de um Giuseppe Ungaretti em relação às culturas italiana, francesa e brasileira. A função destes autores foi com efeito a de ‘desprovincializadores’.” (PICCHIO, In MENDES, op.cit., p.31)

Julio Castañon Guimarães, em seu estudo publicado como prefácio a *Tempo espanhol* em 2001, faz uma descrição do percurso da poesia muriliana a partir

principalmente da análise de seus procedimentos construtivos, destacando ao enfocar *Tempo espanhol e Siciliana* “a primeira incursão de Murilo Mendes numa poesia voltada para um espaço geográfico determinado”, no caso o europeu.

Julio Castañon Guimarães cita o prenúncio desse processo em textos anteriores do autor, principalmente o *Contemplação de Ouro Preto*, no qual o poeta se dedica a um espaço geográfico através de seus elementos culturais, tratando de deixar claro o fato de não representarem esses livros sobre espaços europeus uma ruptura na trajetória de Murilo Mendes.

A Europa, afirma o pesquisador, deu ao poeta Murilo Mendes uma temática geográfico-cultural, inserindo-o na área das literaturas de viagem.

“(Siciliana) Representa também – já que livro escrito a partir de um espaço estrangeiro – uma primeira incursão por uma literatura de viagem, que em Murilo Mendes tem características muito especiais, pois nesse setor ele nunca se desviou para o relato ou a crônica. Na verdade os espaços geográficos a partir dos quais ele escreveu eram, não espaços naturais, mas espaços onde se erguem elementos culturais. Com isto, a literatura de viagem também vem a ser dominada pela temática cultural. Nas obras seguintes de Murilo Mendes, essas dimensões ocuparão espaço preponderante.” (GUIMARÃES, in MENDES, 2001, p. 18)

A Geografia Cultural, na qual se trata das relações entre a cultura, o meio, a paisagem e a vida social, com ênfase na elucidação dos processos de transmissão dos conhecimentos e regras de conduta e na busca do papel mediador da cultura na relação entre indivíduos e sociedade em um dado espaço, seria uma linha de estudos capaz de oferecer subsídios para uma interessante leitura, possível e rentável desde que se compreenda com Merleau-Ponty (1994) que “o espaço não é o meio (real ou lógico) onde se dispõem as coisas, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível”.

Sem fixar um juízo sobre a relação do poeta com a Europa, mas constatando sua presença na vida e na poesia do autor, Julio Castañon Guimarães reafirma a importância do estudo desta relação tão produtiva.

No livro de Francis Paulina, *Murilo Mendes; Orfeu transubstanciado*, publicado em 2000, há um capítulo especialmente interessante por tratar da idéia de universalidade no poeta invocando seu canto universal. Para a pesquisadora, o universalismo da poesia de Murilo Mendes propõe uma abordagem sob dois prismas: a concepção de “universalidade” segundo o poeta e seu fazer poético como expressão do que ela denomina canto órfico universal.

A concepção de universalidade de Murilo Mendes pode ser observada desde o livro inaugural “Poemas”, no qual a autora destaca o ideal universalista do poeta na ênfase dada às várias contribuições culturais e raciais que delinearam o brasileiro. Também na análise do perfil de leitor do poeta, apresentada neste ensaio através de comentários ao exemplar lido e marcado de *Interpretação do Brasil* que visam a evidenciar seu interesse em investigar as origens do homem brasileiro a fim de compreender os homens deste e de outros lugares, a autora pretende mostrar esta concepção universalista.

Também em outros livros, sobre outras civilizações, o poeta deixou suas marcas nas páginas que tratam dos valores de um povo. O caso da Espanha seria o melhor exemplo, destacando-se em meio a muitas obras do acervo do poeta sobre este tema o livro de Karl Vossler *Algunos caracteres de la cultura española*, no qual Francis Paulina percebe o fascínio do poeta pelo espírito espanhol que tanto o inspirou, inclusive na escrita de seu *Tempo espanhol*.

“Para Murilo, também apaixonado pela causa da ‘dura gesta do homem’, tema constante de sua poesia universalista, a cultura e a arte da Espanha serviram de linguagem e cenário – forma e fundo para uma nova maneira de fazer poesia. Em todos os poemas de “Tempo espanhol”, o poeta insiste na lição de hombridade e de rigor, aprendida dos ‘secos espanhóis’.” (SILVA, 2000, p.91)

Nas crônicas sobre música a autora encontra outros exemplos da vocação universalista de Murilo Mendes: a censura ao “lado antipático de Wagner”, dizendo que “o seu ideal de universalidade (baseado na grandeza do mito) chocou-se com o seu nacionalismo exacerbado” (apud SILVA, op.cit., p. 92), e o elogio a Villa-Lobos, na crônica de 21/09/47, em que diz sentir “na música de Villa-Lobos os elementos poderosos que ligam a nossa psique à alma do próprio mundo” (ibid., p.92).

É a partir desses exemplos, e valendo-se da afirmação de Mário Benedetti (1979, p. 377) de que o escritor latino-americano necessitaria passar pela comarca para chegar ao mundo, que Francis Paulina afirma que “Murilo Mendes assumiu a condição de brasilidade ao assumir, em sua poesia, a causa de todo o ser humano” (SILVA, op.cit., p. 95). Neste movimento de expansão, em que o foco se fixa no ser humano além de qualquer fronteira, o poeta alcançaria o universalismo, assumindo assim sua vocação de Orfeu transubstanciado.

Nesta seleção de textos da fortuna crítica de Murilo Mendes, pautada pela busca da compreensão de sua relação com a Europa, vemos como a crítica vem lendo esta questão de forma sistemática devido à sua importância na obra do poeta.

Se Laís Correa de Araújo destacava a influência do contexto europeu na obra muriliana, afirmando que era dupla sua tradição, José Guilherme Merquior falava da intensificação nos livros europeus do diálogo com a alta cultura ocidental, chamando Murilo Mendes de poeta universalizador numa linha de leitura muito próxima da de Luciana Stegagno Picchio, que utilizava as denominações “autor-ponte” e “autor desprovincializador”, valendo-se da tese do diálogo intercultural.

Júlio Castañon Guimarães, por sua vez, mostrou como ao escrever destacando os espaços geográficos, Murilo Mendes não se baseia nas qualidades naturais dos espaços, mas sim no que esses territórios têm de culturais, trazendo à tona a reflexão sobre que Europa era essa sobre a qual o poeta escrevia e, concomitantemente, sobre que base se estruturava esse diálogo.

E Francis Paulina, em uma leitura mais recente, enfocou o universalismo como aspecto que garantiria a condição de brasilidade, chegando assim a uma concepção de universal que não viria a anular o particular, mas sim a suplementá-lo, reafirmando-o.

Partindo do que já foi dito, busquemos, agora, na obra do poeta, elementos que nos permitam pensar sobre sua relação com a Europa, em linhas mais gerais, e a partir daí sua relação com a Espanha, por pensarmos que com um foco mais específico tenhamos maiores condições de chegar a uma compreensão mais profunda da questão.

2.3 A EUROPA NA OBRA DE MURILO MENDES

A presença da Europa tanto como lugar físico, que enche os olhos do turista, quanto como repertório cultural, com o qual o poeta convive todo o tempo, é bastante notável na obra de Murilo Mendes, cumprindo compreender em que termos se dá essa relação.

Retomando a reflexão acerca da relação entre Literatura e Tradição, citamos novamente Ricardo Piglia (1991), que tratando do caso argentino comenta ser a identidade de uma cultura definida pela forma com que usa a tradição estrangeira. Segundo sua

análise, a tradução, a citação e o uso da memória estrangeira seriam as estratégias mais adotadas pelos escritores argentinos.

Nesta linha de reflexão, podemos dizer que Murilo Mendes se apropria da tradição européia, já que a usa, traduz e cita, como melhor lhe convém, no decorrer de sua obra. Uma estratégia sua, por exemplo, é incorporar textos de outros autores ao seu sem qualquer marcação, e depois se justificar dizendo: “às vezes cito versos sem aspas. Não faço ao leitor a injúria de pensar que os desconhece.” (ibid., p. 1444)

“Perto de Madrid nasceu meu pai adotivo Don Quijote, fiador de todas as loucuras e de muita sensatez” (ibid., p. 1129), escreve Murilo, ligando-se à tradição literária ibérica e, mais amplamente, européia, e inserindo-se no procedimento de escolha familiar há muito inaugurado.

Auto-exilado, Murilo Mendes decidiu morar fora do Brasil, o que poderia propor variadas interpretações desde uma perspectiva pautada pelo nacionalismo, tais como falta de amor ou mesmo aversão ao país natal. Ele mesmo, antecipando as críticas ou se posicionando frente a essa questão, delicada sempre e mais numa época marcada pelos fundamentalismos nacionalistas, questiona esse aspecto de sua vida, mas dando, talvez, uma resposta que sabia ser a que o público queria ouvir. Enfaticamente declara não ser esse o motivo. Em resposta a um questionário afirma: “espero voltar um dia para o Brasil. Nunca me esqueço que minhas raízes, transplantadas de Portugal, da Grécia, da França e de Israel estão aí.” (Ibid., p. 51). Ou seja, se introduz no âmbito imaginário da identidade nacionalista, adota uma das metáforas mais usadas, “as minhas raízes”, mas sutilmente esclarece que essas são “raízes transplantadas”.

Murilo Mendes saiu voluntariamente do país, inscrevendo-se em um tipo especial de exílio. Segundo Edward Said (2003, p. 57), há distinções entre exilados, refugiados, expatriados e emigrados. Os expatriados são os que decidem voluntariamente viver em outro país, como Murilo Mendes, mas nem por isso deixam de sentir a solidão e a alienação do exílio.

A propósito de viagens e deslocamentos, retomo as palavras de Wander Melo Miranda e Eneida Maria de Souza (1997, p. 09): “estar deliberadamente fora de lugar não representa um distanciamento do solo pátrio, indica, ao contrário, a disposição de recriá-lo com a ousadia de quem está sempre recomeçando.”

E as de E. Said, quando percebe uma positividade no exílio ao fomentar um novo olhar:

“Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também se podem tornar prisões e são, com frequência, defendidas além da razão e da necessidade. O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. O exilado atravessa a fronteira, rompe barreiras do pensamento e da experiência.” (SAID, op. cit., p.58)

E cito o próprio Murilo Mendes, quando explicita sua motivação de viajante ao escrever: “porque não me contenho nos limites do mundo.” (MENDES, op. cit., p. 248)

Murilo Mendes não deixa de ser um poeta do Brasil e de Juiz de Fora por escolher viver fora. Seu relacionamento com a Europa parece não se basear nos termos de negação identitária.

Silviano Santiago, no artigo “Por que e para que viaja o europeu?”, mostra como Murilo Mendes relacionou-se originalmente com a Europa:

“Os intelectuais do Novo Mundo (noblesse oblige!) sempre tiveram a coragem de enxergar o que existe de europeu neles. Mencken dizia que a cultura norte-americana era um ventozinho frio que soprava da Europa. Oswald de Andrade não teve outra intenção ao manifestar a sua teoria antropofágica. Henry James e T. S. Eliot (e mesmo o nosso Murilo Mendes) resolveram assumir na totalidade a parte de europeu que lhes tocava e se mandaram para Europa. Não deve haver espíritos mais universalistas e menos “provincianos” que estes três.” (SANTIAGO, 1989, p. 203)

Murilo Mendes, que assumiu o universalismo como forma de situar-se no mundo, ao mesmo tempo manteve fortes os traços de sua mineiridade.

“Mineiros há que saem. E mineiros que ficam”, escreveu certa vez Carlos Drummond de Andrade. Murilo Mendes pertence ao primeiro grupo, nunca tendo deixado de ser mineiro, mesmo fora de seu lugar de nascimento, como o atesta seu amigo poeta João Cabral de Melo Neto, no poema já citado “Murilo Mendes e os rios”. Mas se era o Paraibuna da infância em Juiz de Fora que surgia em sua memória de mineiro cada vez que passava por um rio, ao lado deste mineiro havia “um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo”

Devemos lembrar que o Murilo Mendes que delimita em suas viagens pela Europa os lugares de sua topografia poética é o mesmo que “ainda menino já colava pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos”, como escreve em *A Idade do Serrote*. E que explicitava seus limites, nada geográficos, no poema “Mapa”: “Estou limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo, a leste pelo apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação”.

Para pensarmos sobre a relação de Murilo Mendes com a tradição européia, significativo é o fato de que o primeiro que chama sua atenção na Europa é sua tradição cultural. O comentário sobre a visão de um castelo, no livro *Janelas verdes*, é exemplar: “meu primeiro encontro com Portugal determinou além de outras coisas fundamentais a descoberta do castelo. No Brasil não havendo castelos, esta palavra freqüentou minha imaginação desde as primeiras letras(...)”. (Ibid., p. 1376)

Havendo nascido e sido educado numa ex-colônia européia, esta viagem ao velho continente pode ser lida como uma descoberta de América a contrapelo, como diria Benjamin, na qual o poeta dialoga com toda a cultura herdada. É pela diferença que se amplia a subjetividade do observador.

Mas o diálogo com a tradição cultural é somente uma das faces do relacionamento do poeta com a Europa. Não somente a cultura e a história oficiais serão revisitadas, mas também o que está à margem dos grandes discursos identitários, oficiais e pedagógicos segundo a terminologia definida por Bhabha em seu estudo sobre o local da cultural.

Tempo espanhol é um livro que nos ajudará a perceber esse movimento em direção ao passado: fala do tempo passado que permeia o presente, da tradição cultural que se recebeu como herança, mas também do tempo de homens que sofrem com a ditadura e a guerra. “A história circula insatisfeita/ ao largo da planície autárquica”, diz o poema “*Chuva em Castela*”. Estando na Espanha, mesmo ao admirar uma tradição que sempre o encantou, o poeta não deixa de ver o sofrimento do homem, verdadeira matéria de seus poemas. É o homem, mais que sua cultura, o que o poeta canta, e a força de resistência que encontra em sua tradição se transforma em sutil esperança cristã que gesta o Cristo subterrâneo.

Descubro um Cristo secreto
 Que nasce na Espanha súbito
 Não é o Cristo vitorioso
 Dos afrescos catalães,
 Nem o Cristo de Lepanto
 Suspenso por uma torre
 De espadas, velas, paixões.
 (...)
 É um Cristo do tempo incerto.
 É um Cristo do vir-a-ser,
 Formado nos corações
 Da Espanha que não se vê.
 (Ibid., p. 620)

Esse é o tempo que interessa ao poeta, não o tempo passado de tradições consagradas pelo discurso oficial e hegemônico, mas o presente, o passado presentificado que é a tradição viva que sustenta o hoje e forja o amanhã que se sonha, o tempo futuro da paz e da fraternidade. Murilo fala da fome, da miséria, do sofrimento presente do povo, que permite enxergar um Cristo que não se vê, mas está. O Cristo do vir-a-ser é o Cristo que vai um dia aparecer para todos, mas que já está em um lugar escondido, “nos corações”, e que o poeta consegue já enxergar. Essa percepção do devir é muito interessante, a percepção do tempo como dissolução, esmorecimento e a promessa do que, apesar da dissolução permanente é sempre iminente, emergente.

Assim, percebemos que a questão identitária não se restringe ao âmbito nacional, mas se alça ao humano. Nos primeiros livros, principalmente *Poemas e História do Brasil*, há a preocupação com o nacionalismo brasileiro, em consonância com o projeto modernista de firmar uma identidade própria. Mas a partir de *O visionário* este enfoque é deixado em segundo plano, até ser substituído completamente pela busca de uma identidade humana, muito marcada pelo viés religioso-humanista. O universalismo passa a dar a tônica de um projeto de irmandade entre os homens, além das diferenças circunstanciais que os separam.

Mesmo nos livros em que escreve sobre a Europa, seja em *Siciliana*, seja em *Tempo Espanhol* ou em qualquer outro texto, sempre se enfoca o homem para além das formas, não o espanhol, não o italiano, mas o humano onde quer que esteja.

“Sinto se descolarem dia a dia as cômodas etiquetas que reciprocamente nos aplicamos, enquanto subsiste o enigma da nossa verdadeira identidade, que talvez de resto nunca poderemos decifrar”, diz o poeta, que também deixa no ar a pergunta: “Quem conhece ao certo sua identidade?”.

A predisposição para situar-se à beira do tempo e do espaço europeu, valendo-se de toda a liberdade de movimentos que esta situação favorece, parece ser uma forte tendência na obra do poeta, a qual buscaremos estudar através da análise do *corpus* selecionado, seus dois livros escritos a partir da Espanha.

3 MURILO MENDES E A TRADUÇÃO ESPANHOLA

“Costumo dizer que a Itália é um país traduzido,
a Espanha um país a traduzir.”
Murilo Mendes

Em meio à investigação sobre a relação de Murilo Mendes com a Europa, delimita-se aquele que seria o problema específico a ser tratado nesta tese: o de sua relação com a Espanha e sua tradição.

Retomando a comparação entre a Itália e a Espanha feita pelo poeta, na qual diz ser a Itália um país traduzido e a Espanha um país a traduzir, pode-se pensar sua relação com a tradição europeia nos termos de uma tradução.

É o próprio Murilo Mendes quem, ao utilizar diversas vezes o vocábulo tradução, instiga essa possibilidade de leitura. No livro *Tempo espanhol*, lê-se por exemplo, os seguintes versos: “que toda essa faena com a linguagem (...) **traduz** conhecimento da hombridade” (p. 579), “ganhaste o primeiro exílio,/ que **traduz** princípio e fim” (p. 606). No *Espaço espanhol* encontram-se diversas ocorrências do termo: “Tocame mais que outras regiões floridas, **traduzíveis** em cartão postal” (p. 1144), “procura da palavra que **traduza** o enigma espanhol” (p. 1149), “da varanda do hotel Zahara, pressinto, **traduzo** a respiração vegetal das plazuelas próximas” (p. 1179).

Ainda em *Espaço Espanhol* Murilo cita a Angel Ganivet³ em seu conceito da Espanha como uma nação absurda e metafisicamente impossível, afirmando que essa idéia ajuda a “esclarecer o enigma histórico da Espanha”.

Nossa hipótese é a de que, com seu olho armado, Murilo Mendes tenha observado a Espanha - enigma e a tenha traduzido de forma muito particular.

Nesta leitura, ao escrever sobre a Espanha o poeta estaria operando uma tradução em sentido amplo, através da qual apresentaria em seus livros sua visão de Espanha.

³ Angel Ganivet (1865 – 1898), espanhol de Granada, doutor em Filosofia e Letras pela Universidade de Madrid, viveu no exterior como cônsul espanhol, mantendo-se entretanto voltado às questões espanholas ao longo de toda sua vida. Publicou *Granada la bella* (1896), *Idearium español* (1897), *Conquista del reino de Maya por el último conquistador español*, *Pío Cid* (1897), *Cartas finlandesas* (1898), *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* (1898), *El escultor de su alma* (póst. 1916). Correspondeu-se, dentre outros, com Miguel de Unamuno.

Pensar a tradução enquanto possibilidade de articulação de tradições é possível se levamos em conta as mais atuais concepções de tradução, fruto de sua interface com a Literatura Comparada.

A relação entre os estudos da Tradução e da Literatura Comparada vem de longa data. Segundo Sérgio Antônio da Silva (2003, p. 43), é instrumento e condição da Literatura Comparada, tendo sua importância aumentado significativamente nesse âmbito de estudos. Chega a afirmar a “inversão de posições na relação entre literatura comparada e estudo da tradução”, passando este de um elemento subalternizado a “lugar privilegiado da reflexão sobre as várias vertentes do fenômeno literário”.

Em texto sobre a natureza da Literatura Comparada no Brasil, Eneida Maria de Souza e Wander Melo Miranda marcam a transformação dos conceitos operatórios, a princípio norteados pelo confronto entre metrópole e colônia, em conceitos mais abertos, que “levam em conta que a diferença cultural intervém para transformar o cenário da articulação, reorientando o conhecimento através da perspectiva significativa do ‘outro’ que resiste à totalização indiferenciada” (MIRANDA, SOUZA, 1997, p. 48).

Nessa perspectiva de “agenciamentos e intercâmbios culturais”, em que o *outro* é visto como suplementar aos valores vigentes, é que o estudo da tradução passa a despontar enquanto possibilidade de reorientação do saber. Num contexto de globalização, no mundo da transnacionalização da literatura, cabe à tradução o papel de descentralizadora dos cânones, de promotora da multiplicidade.

Ao se pensar a tradução enquanto possibilidade de articulação de tradições, cabe lembrar a teoria benjaminiana da tradução, expressa no texto *A tarefa-renúncia do tradutor*, segundo a qual a tradução garante ao original uma permanência histórica.

Benjamin (p. 293) afirma a impossibilidade da tradução “caso ela, em sua essência última, ambicionasse alcançar alguma semelhança com o original”. Para ele, a tradução busca exprimir a íntima relação entre as línguas, “pois é o grande tema da integração das várias línguas em uma única, verdadeira, que conduz seu trabalho” (ibid., p. 299). Essa afinidade entre as línguas se baseia na pura língua, “inexpressiva palavra criadora” (ibid., p. 303) na qual se percebe a complementaridade de todas as línguas.

Na tarefa do tradutor, de “redimir na própria a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação” (ibid., p. 303), é que se pode vislumbrar o caráter suplementar da tradução.

Reinaldo Marques, estudando a teoria benjaminiana, destaca esse caráter suplementar:

“A idéia de tradução como suplemento, como algo a mais que se sobrepõe ao original, já pode ser vislumbrada nas expressivas metáforas da casca e da fruta, das dobras sucessivas do manto real. E se explícita seja na renúncia à idéia de comunicação, que libera a língua do tradutor para agir livremente, suplementando o original, cobrindo-o com a língua pura, seja na imagem da ânfora quebrada, cujos cacos são reconhecíveis como fragmentos de uma mesma ânfora, propondo o entendimento do original e de suas traduções como fragmentos de uma linguagem superior.” (MARQUES, 2001, p.22)

E associa a teoria benjaminiana da tradução a um processo “salvador”, no qual a tradução propiciaria ao original uma “sobrevida histórica”.

“A tradução como iniciativa salvadora (...) se aproximaria talvez do ideal goethiano da weltliteratur, de uma literatura mundial. Não no sentido de uma universalidade abstrata e eurocêntrica, mas no sentido de que diversas literaturas particulares, nacionais, estabeleceriam um diálogo intenso entre si, constituindo um universo cultural híbrido, de múltiplas vozes, espacialidades e temporalidades. Mais ainda (...), a tradução se constituiria num espaço limiar, marcado pela lógica do suplemento e propício tanto à mobilidade e ao contato das línguas quanto aos processos de trocas interculturais.” (Ibid., p. 206)

Borges, falando sobre o escritor argentino e a tradição, afirma ser seu patrimônio o universo, podendo manejar livremente todos os temas europeus. Ricardo Piglia (1991, p.62), retomando-o, reafirma a possibilidade que têm todas as literaturas marginais e secundárias de manejar irreverentemente as tradições centrais, e atribui à condição periférica a possibilidade também de restabelecer, em outros termos, essa relação por meio da tradução: “la tradición Argentina tiene la forma de una traducción”.

Em outra vertente, pensando-se em traduções destinadas a grupos culturais específicos, percebe-se um risco inerente ao processo tradutório. Lawrence Venutti, pensando a questão da tradução e a formação cultural, comenta o poder de construção de representação de culturas estrangeiras inerente à tradução.

“(As traduções) dão início a um processo de formação de identidade que é uma faca de dois gumes. Na medida em que a tradução constrói uma representação doméstica para um texto e uma cultura estrangeiros, ela ao mesmo tempo constrói um sujeito doméstico, uma posição de inteligibilidade que também é uma posição ideológica, delineada pelos códigos e cânones, interesses e pautas de certos grupos sociais domésticos.” (VENUTTI, p. 175)

E sugere como necessário o desenvolvimento de uma ética da tradução, a qual não deveria se restringir a uma noção primária de fidelidade, nem aos interesses de um

grupo, mas sim levar em conta os interesses dos múltiplos grupos representativos existentes concomitantemente. Essa tradução “não etnocêntrica” atuaria também na formação de identidades culturais, mas de identidades “ao mesmo tempo críticas e contingentes”.

Ezra Pound já associava a produção de uma literatura ao processo tradutório, afirmando que uma grande literatura era a continuação de um vigoroso período de traduções.

Permeia estas diferentes visões sobre tradução uma estreita relação entre o processo tradutório e o estabelecimento e trânsito de tradições, que é o que especialmente nos interessa para o estudo proposto.

Sob um enfoque mais amplo de tradução, que leve em conta suas múltiplas vertentes, é que propomos a análise da relação de Murilo Mendes com a Espanha através do estudo de seu possível projeto tradutório, pensando que através dessa abordagem poderemos nos aproximar da compreensão de seu complexo relacionamento com a tradição européia.

Se ao escrever *Tempo espanhol*, livro de poemas, e *Espaço espanhol*, livro de prosa, Murilo Mendes circula livremente pelo acervo cultural da Espanha, selecionando arquivos, literários ou não, e registrando-os segundo um viés particular, a leitura que apresentamos baseia-se na idéia de que em seus livros o poeta efetua uma tradução da Espanha e sua tradição, empreendendo o mais poético dos trabalhos, segundo a caracterização feita por Borges ao falar do projeto tradutório de Averroes: “más poético es el caso de un hombre que se propone un fin que no está vedado a los otros, pero sí a él”.

Traduzir a Espanha seria um fim vedado ao poeta Murilo que, considerado *persona non grata* pela ditadura franquista, teve negado seu desejo de neste país trabalhar? Seria este fim vedado ao poeta Murilo por ser um projeto maior que as possibilidades da poesia ou da própria literatura? Ou se constituiria em uma barreira para o poeta o próprio fato, já apresentado neste trabalho, das restrições morais colocadas para quem não olha para o território ao qual se considera “naturalmente” ligado e a ele comprometido? Possibilidade esta que propondo um outro viés pelo qual se pensar a impossibilidade deste projeto tradutório apontaria para uma variante do tema do exílio, do qual Murilo parece ter decidido manter distância máxima.

O que sabemos, por ora, é o que sua obra nos apresenta, os livros que escreveu e que trataremos de analisar. Nesses dois livros, Murilo Mendes percorre o tempo e o espaço

espanhóis, sua história e geografia, indo do pré ao pós-espanhol ao longo de seus textos através de um procedimento de recorte e seleção do que passa a ser seu assunto. Nesse processo, Murilo Mendes delimitaria também os contornos de sua Espanha, um lugar marcado por seu gosto literário e artístico, vivências e afetos, apresentando não a Espanha oficial ou a marginal, mas sua tradução espanhola. Basta desdobrar um pouco o “lugar todo seu”, esse espaço interiorizado, para que tudo aquilo que aparece como observado por um estrangeiro, o olhar de quem vem de fora, adquira as feições de uma paisagem familiar, um potencial de imagens e narrativas que estimulam iluminações que parecem, e são, continuações de um caminho empreendido desde os primórdios do fazer poético muriliano.

Como toda seleção fala muito mais daquele que a faz que do próprio objeto em estudo, ao empreender a tarefa de expressar em verso e prosa a “essência de Espanha” Murilo Mendes expressaria também algo de sua própria identidade poética, e ao realizar seu projeto tradutório, apresentaria uma nova Espanha, a Espanha de Murilo, operando a mais difícil das tarefas, a do tradutor, com a ousadia de quem estabelece como sua a tradição universal e se permite, inclusive, contradizê-la.

3.1 AS ESTRATÉGIAS DO TRADUTOR: MURILO COLECIONADOR

O estudo das práticas de arquivamento de escritores pode fornecer importantes subsídios para o trabalho com sua obra, principalmente quando se trata de escritores que primam por seu lado de colecionadores e/ou arquivistas.

No acervo de Murilo Mendes, há muitos materiais (livros, obras de arte, fotografias) reunidos pelo poeta ao longo da vida e caracterizados por Luciana Stegagno Picchio como “uma coleção preciosa, nascida toda da amizade e do convívio”. Surge então a figura do Murilo colecionador, que guarda objetos sempre permeados por sua subjetividade, muitos dos quais lembranças de amigos e de viagens.

Partindo da idéia de que em sua escrita de Espanha Murilo Mendes realizaria um projeto de tradução e de que a primeira etapa para um projeto desses seria o estudo e conhecimento do objeto a ser traduzido, propomos partir da análise do conjunto do material espanhol do acervo de Murilo Mendes e das recorrências sobre a Espanha em sua obra, a fim de verificar o perfil de colecionador de Murilo Mendes e observar as

motivações de sua prática arquivística, estabelecendo um aspecto de sua biografia literária, o das relações pessoais e literárias vivenciadas em espaços espanhóis.

As coleções, concebidas como “conjuntos de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, submetidos a uma proteção especial e expostos ao olhar” (POMIAN, 1984, p. 55), têm algumas características muito peculiares.

Os objetos de coleção, via de regra, são privados do uso, portanto da utilidade à qual originalmente eram destinados, passando a fazer parte de outra categoria que não a de utilitários: a dos semióforos, uma classe mais ampla a que pertencem outros objetos portadores de significado como as obras de arte, os objetos em metais preciosos, a moeda, etc.

Mesmo no caso das coleções de livros – as bibliotecas – esse dado da privação do uso permanece válido, ainda que sempre exista a possibilidade de um livro vir a ser lido ou relido por seu colecionador. Destinam-se acima de tudo ao olhar e à rememoração, tornando-se suportes da memória coletiva ou pessoal.

Walter Benjamin, tratando do relacionamento dos colecionadores com seus objetos, comenta anedoticamente esse esvaziamento utilitário dos livros que fazem parte de coleções.

“Seria – vocês não de perguntar – uma característica do colecionador não ler livros? Dir-se-ia que é a maior das novidades. Mas não, pois especialistas podem confirmar que é a coisa mais velha do mundo, e menciono aqui a resposta que Anatole France tinha na ponta da língua para dar ao filisteu que, após ter admirado sua biblioteca, terminou com a pergunta obrigatória: - E o senhor leu tudo isso, Monsieur France? _ Nem sequer a décima parte. Ou, por acaso, o senhor usa diariamente sua porcelana de Sèvres?” (BENJAMIN, 1987, p. 230)

O leitor Murilo Mendes, pode-se dizer, construiu para si uma coleção, não só de livros, mas também de fotografias, quadros, objetos de arte, todos plenos de lembranças de amigos, lugares, momentos.

Quanto a ter lido todos os livros de sua biblioteca, seguramente podemos afirmar que não: exemplares intocados, com páginas unidas por defeito gráfico e que nunca foram rompidas, o atestam, ao lado de outros, marcados do começo ao fim pelo poeta em sua minuciosa leitura.

Lidos ou não, acreditamos que esses livros podem dizer muito sobre aquele que formou a coleção. Como objeto colecionado, trazido de uma viagem, comprado ou

recebido como presente, cada um carrega uma lembrança, já que a lógica do colecionador vale-se da singularidade, atuando contra o esquecimento.

A questão do valor surge como uma questão de memória. Nas palavras de Wander M. Miranda (2000, p. 38) “a lembrança torna valioso o objeto lembrado; mais do que isso, o objeto torna valiosa a lembrança, ou seja, redesenha as fronteiras de uma tradição esquecida, que se mostra então plena de atualidade.”

Nesse jogo de lembranças e esquecimentos, toda coleção fala muito de seu colecionador, testemunhando sobre seu gosto pessoal, sua trajetória, sua rede de relacionamentos. Mais do que isso, na linguagem benjaminiana, a coleção é parte do colecionador, pois sua relação com as coisas é tão íntima que “não é que elas estejam vivas dentro dele; é ele que vive dentro delas” (BENJAMIN, op. cit., p. 235).

Os textos da coleção podem criar uma urdidura intertextual com os textos de autoria do dono da coleção, a partir das relações figurativas comuns, geradas por uma contigüidade em rede, em contínua retro-alimentação que não é mais que a lógica da leitura e releitura como uma das estratégias metodológicas de Murilo Mendes. A coleção opera uma espécie de efeito bibliográfico que coloca a obra sob novas luzes. Para o crítico, que vai atrás das pistas da poética de Murilo Mendes, a contigüidade entre a coleção e a obra pode sobredeterminar certas conclusões, às vezes apressadas, e atribuir importância mais ou menos decisiva a certos textos em detrimento de outros, ou a sugerir intencionalidade a essa relação – coleção e obra –. Na verdade é uma observação que realiza uma operação de sutura, de articular com maior ou menor destreza o jogo dos dados e o espetáculo das superfícies.

Conhecer a coleção passa a ser, dessa maneira, um procedimento necessário e complementar ao estudo da obra de Murilo Mendes.

3.2 A COLEÇÃO ESPANHOLA DE MURILO MENDES

Analisando como a uma coleção o conjunto formado pelo material referente à Espanha na biblioteca de Murilo Mendes podemos, antes de mais nada, observar que essa cultura despertou a atenção do poeta ainda no Brasil, enquanto vivia no Rio de Janeiro, onde parece ter comprado uma parte considerável dos livros que compõem a coleção.

Essa primeira parte seria formada principalmente por livros editados em Buenos Aires, nas décadas de 30 e 40, de autores clássicos como Góngora, Tirso de Molina, Quevedo, Lope de Vega, Cervantes, e de autores como Lorca, Azorín, Unamuno, Valle-Inclán e Ortega y Gasset, que lhe abriram a literatura espanhola do século XX.

Mas a maior parte de sua coleção espanhola remete às décadas de 50 e 60, quando o poeta fez diversas incursões ao território espanhol, como se observa pela assinatura datada na folha de guarda de diversos livros então comprados ou recebidos de presente⁴.

Suas idas à Espanha foram freqüentes desde sua primeira viagem à Europa e essas ocasiões Murilo aproveitou para adquirir vários livros, o que nos faz lembrar uma vez mais a Walter Benjamin que, tratando dos colecionadores, diz serem as compras de livros como transeunte as mais memoráveis, sendo as viagens uma ótima oportunidade para aqueles que os colecionam.

Nessa segunda parte da coleção, acumulada principalmente na Europa das décadas de 50 e 60, enquadram-se dezenas de publicações de poetas espanhóis contemporâneos ao poeta mineiro. Relacionando-se com a Espanha principalmente pelo viés cultural, mais especificamente literário, não deixa de fazer notar também aqui a marca da amizade e do afeto, tão próprias das relações do poeta, cultivador da amizade em seu mais alto grau. Inúmeras dedicatórias e anotações dão testemunho desse traço, recorrente em todo o seu acervo.⁵ Isto revela a impossibilidade de levantar fronteiras entre poesia e vida, leitura e escritura, original e cópia.

Terezinha Scher Pereira (2004, p. 52), em estudo sobre a poética da amizade em Murilo Mendes, levanta a hipótese de uma proposta a qual chama *philia*: “uma espécie de apelo afetivo com o qual o poeta congregaria autores, amigos, artistas, personagens de sua infância, etc. para comporem uma assembléia que é permanentemente referida pelo escritor”.

A essa *philia* a autora associa um projeto maior, o da construção de uma frátria a partir da idéia de *philantropia* enquanto amor dos homens, como expresso por Hanna Arendt.

⁴ A década de 50 é aquela que mais originou exemplares deste tipo, muitos assinados em Sevilha, Madrid e Barcelona. cf Apêndice II

⁵ cf. Apêndice II, Relação de livros com marcação de local e data indicativa de aquisição na Espanha e Relação de livros dedicados ao poeta.

“Suas escolhas de amizade e seu gesto de filiação em relação a certos grupos de autores não deixa dúvida que os une, a ele e as suas escolhas, uma sensação de estar desafiando a ordem autoritária em favor daquilo que Hanna Arendt detectou nos gregos: a *philantropia*, ou ‘o amor dos homens, pois se manifesta numa presteza em partilhar o mundo com outros homens’.”(ibidem, p.53)

Dessa forma, o poeta colecionaria não só livros, mas amigos e companheiros literários, escolhendo o grupo ao qual gostaria de ser associado pela crítica e formando uma espécie de comunidade de saber.

O conhecimento da comunidade ou grupo literário ao qual os escritores pertenceriam seria, segundo alguns autores, bastante útil para a melhor compreensão de sua obra. Dentre estes autores, destacamos Bourdieu e sua teoria dos campos literários.

Ao estudar o fenômeno estético, Bourdieu cria a teoria do campo literário, segundo a qual delimitando um espaço social que reunisse diferentes grupos de literatos em relação entre si e com o campo de poder, seria possível compreender as motivações de sua produção estética e, conseqüentemente, ler mais acertadamente sua obra.

Ainda que dita teoria apresente um aspecto interessante por trazer à tona uma leitura que promove as relações entre diferentes obras, tem sido lida com bastante cautela devido acima de tudo ao seu aspecto generalizador, que pode levar à restrição de pensar estudar uma obra apenas pelo conhecimento de seu contexto. É o que aponta Martins (2004) em sua cuidadosa leitura da teoria de Bourdieu, na qual mostra a existência de alguns aspectos positivos e outros negativos nesta teoria. O lado positivo estaria no fato de iluminar relações, rompendo com a ingênua representação do fenômeno estético oriunda da teoria do artista como gênio criador. O negativo residiria em a abordagem desconsiderar a dimensão propriamente singular do fenômeno estético, que possui inclusive a capacidade de ultrapassar seu momento histórico assumindo um excesso de significação.

Valendo-nos do aspecto positivo e acautelando-nos do negativo, podemos apoiar-nos nessa teoria e afirmar que ao estabelecer sua comunidade literária, de certa forma Murilo Mendes colabora com seus leitores, situando-os em um campo literário por ele previamente escolhido em uma prática de estabelecimento de relações.

A prática de estabelecimento de relações de Murilo Mendes se mostra muito claramente nos seus livros europeus, nos quais deixa muito claro o grupo ao qual gostaria de ser associado pela crítica e pelos leitores.

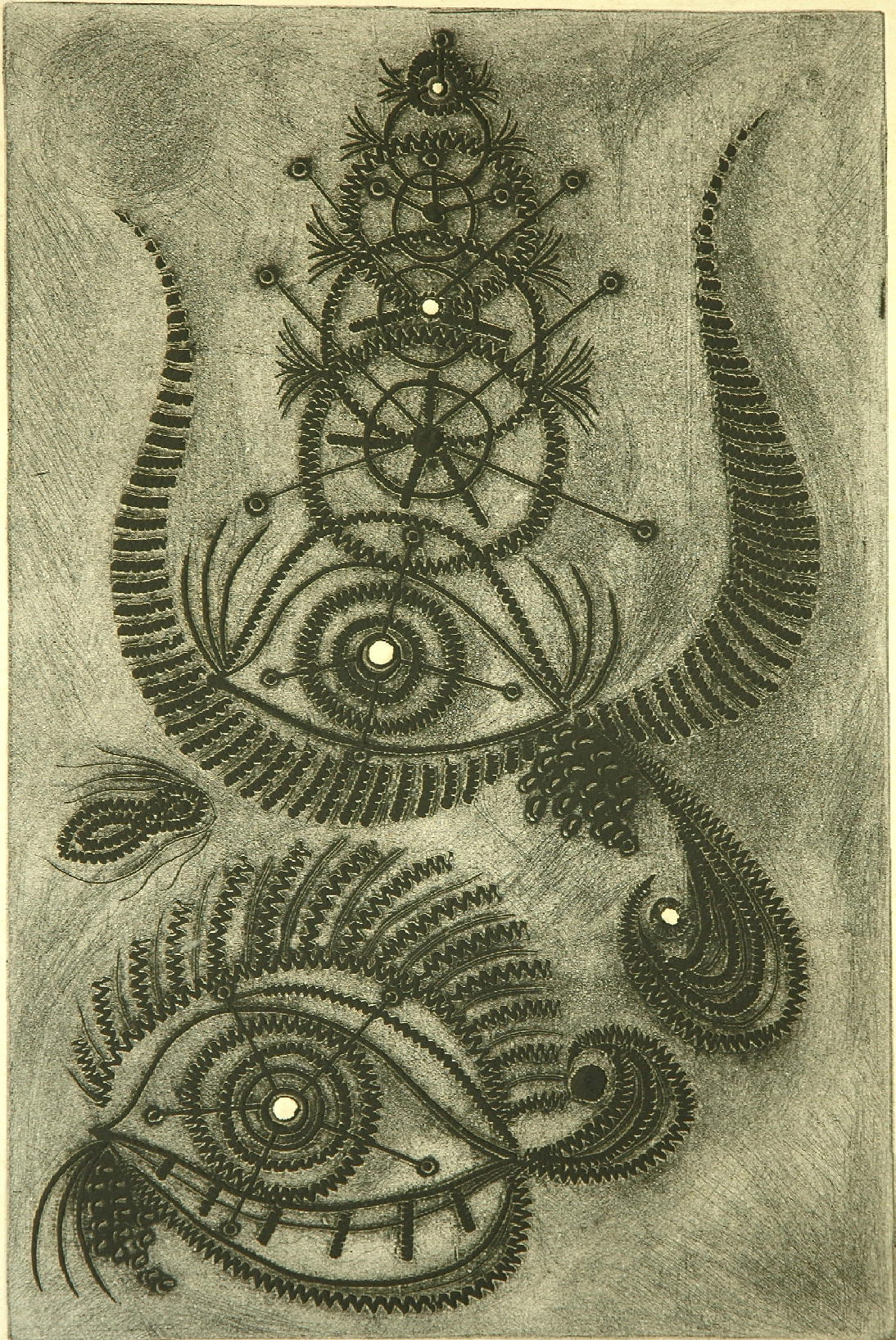
No acervo do Centro de Estudos Murilo Mendes, da Universidade Federal de Juiz de Fora, pode-se constatar como o registro destes relacionamentos expressos nos

poemas do autor foi cuidadosamente mantido através principalmente de dedicatórias em livros e obras de arte, mas também de fotografias e cartas.

Destaca-se nesta prática, por exemplo, o relacionamento com o artista espanhol Rafael Alberti⁶, com quem Murilo Mendes conviveu em solo italiano cultivando uma amizade registrada, por exemplo, na dedicatória de sua gravura *Los ojos de Picasso II*, oferecida ao casal Mendes em 1966: “Para Saudade y Murilo Mendes, grandes amigos”.

(FIGURA 1)

⁶ Rafael Alberti (1902 – 1999), poeta e pintor espanhol relacionado pela crítica à chamada Geração de 27. Por sua postura política, tendo-se filiado ao partido comunista e participado da Aliança de Intelectuais Antifascistas, foi exilado por 38 anos, de 1939 a 1977, na Argentina e depois na Itália, onde o conheceu Murilo Mendes.



9/50 Pan Sautelle
y Muriela Mendel, grandes amigas
Lo que de Causo (51)

Robert J. 66

Em paralelo, percebe-se o minucioso registro operado pelo autor de todo o relacionamento mantido profissionalmente com seus pares espanhóis, como uma forma de arquivo dos ecos dele sobre os seus autores prediletos. Exemplo disso se dá com o poeta Vicente Aleixandre⁷, com o qual Murilo Mendes manteve um relacionamento profissional registrado também em dedicatória, esta de 1958:

A Murilo Mendes,
en recuerdo de una
charla en poesia y amistad,
de su compañero.
Vicente Aleixandre

E também o poeta e crítico literário Dámaso Alonso⁸, que se tornou o tradutor espanhol de Murilo Mendes, trabalho graças ao qual foram publicados, na Revista de Cultura Brasileña, editada em Madri, dois grupos de poemas murilianos, em 1962 e 1965.⁹

Esse procedimento de escolha no estabelecimento da rede de amizades em solo espanhol é significativo se pensado nos termos de constituição de um arquivo pessoal. Philippe Artières, ao tratar da constituição pessoal dos arquivos de vida, destaca que os indivíduos arquivam suas vidas como cumprimento de um “mandamento social”, desenvolvendo práticas de arquivamento que apresentam uma intenção autobiográfica. O arquivamento do eu apresenta-se, portanto, como uma “prática de construção de si mesmo e de resistência”. Ao arquivar sua própria vida, o indivíduo cria a imagem com a qual gostaria de ser lembrado, selecionando aspectos e acontecimentos específicos para compor sua história. Ao mesmo tempo, também constrói o lugar que deseja ocupar nessa comunidade, talvez expressando a pretensão de ir além do tempo presente, de preservar-se para a memória coletiva, passar a ser objeto de memória.

Pela observação do acervo do poeta, percebe-se que sendo parte de uma coleção maior formada ao longo de toda a vida, a coleção espanhola de Murilo Mendes, nascida do

⁷ Vicente Aleixandre (1898 – 1984), poeta espanhol da chamada Geração de 27, foi membro da Real Academia Espanhola a partir de 1949. Depois da Guerra Civil não se exila, apesar de suas idéias esquerdistas, permanecendo na Espanha e convertendo-se em um dos mestres dos poetas jovens. Foi nas estadas de Murilo Mendes na Espanha que se conheceram e estabeleceram uma boa relação literária.

⁸ Damaso Alonso (1895 – 1990), literato e filólogo espanhol, compartilha com Vicente Aleixandre aquilo que denominou seu longo “exílio interior” na Espanha franquista. Em 1945 entrou para a Real Academia Espanhola, que presidiu entre 1968 e 1982.

⁹ cf. *Poemas de Murilo Mendes*. Trad. de Dámaso Alonso. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, ano 1, 1962, e *Poemas inéditos de Murilo Mendes*. Trad. e notas de Damaso Alonso e Angel Crespo. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, ano 4, n 12, mar. 1965.

gosto literário pessoal, se estabeleceria definitivamente a partir da formação de uma rede de convívio na década de 50 e na primeira metade da década de 60, da qual fariam parte nomes representativos das artes em Espanha.

Testemunham sobre essa rede de relacionamentos artísticos do poeta na Europa e, mais especificamente na Espanha, as dedicatórias e notas presentes em obras, além de fotografias do poeta com grandes nomes do mundo das artes, zelosamente arquivadas.

No acervo da biblioteca espanhola de Murilo Mendes, é notável o interesse pela contemporaneidade, constituindo a maior parte da coleção livros de autores, e principalmente poetas, da época de Murilo, com os quais conviveu o poeta que dizia não ser seu sobrevivente, e sim seu contemporâneo.

Seria, portanto, a sua, uma coleção de livros de e sobre a cultura espanhola, obras de arte e fotografias, mas também, e principalmente, de lembranças de amigos com os quais se relacionou por afinidades pessoais, artísticas e intelectuais. Para compreender essa coleção, o conceito de *philia* se mostra essencial na delimitação dos procedimentos de escolha que a nortearam.

Há na *philia* muriliana múltiplos aspectos: se por um lado se estabelece uma imagem pessoal através da delimitação de uma rede de relacionamentos, na qual se insere o procedimento de destacar e registrar por fotos ou notas o contato estabelecido com nomes de destaque no meio artístico europeu; por outro há o estabelecimento de grandes e duradouras amizades, como a que desenvolveu com Rafael Alberti ou mesmo com João Cabral de Melo Neto, pois mesmo sendo brasileiro este vínculo se estabeleceu principalmente em torno da Espanha. Não menos importante dentro da *philia* muriliana será um outro aspecto: o do projeto da frátria, expresso em sua obra através do conceito de humanidade unida em Cristo, um elemento maior de coesão que garantiria a reunião entre todos os homens.

Para melhor compreender esse processo de *philia*, fundamental para a análise do perfil colecionador de Murilo Mendes, observaremos alguns de seus aspectos na análise da relação de amizade estabelecida com João Cabral de Melo Neto em torno a algumas afinidades, dentre elas o fundamental interesse pelo tema espanhol.

3.3 A *PHILIA* MURILIANA: UMA AMIZADE POÉTICA ENTRE BRASIL E ESPANHA.

“Comigo e contigo o Brasil.
Comigo e contigo a Espanha.”
(MENDES, op. cit., p. 691)

Os versos acima, retirados do “Murilograma a João Cabral de Melo Neto”, falam da relação de amizade entre dois expoentes do modernismo brasileiro, uma amizade que atravessou fronteiras espaciais e temporais, indo se alojar no terreno da poesia.

Dentre as muitas amizades colecionadas e vividas por Murilo Mendes, aquela estabelecida com João Cabral é especialmente interessante para o estudo proposto, por se dar tanto no espaço brasileiro quanto no espanhol, e por compartilharem o mesmo interesse pelo estudo da tradição poética daquela terra, junto ao de sua contemporaneidade poética, e pelo espaço como fundamento de sua poesia.

Segundo depoimento da viúva de Murilo Mendes, Maria da Saudade (apud GUIMARÃES, 2001), a amizade dos poetas nasceu ainda na década de 40.

“A amizade de Murilo por João Cabral data do ano longínquo em que este chegou ao Rio e, pálido, emocionado, foi visitar o poeta mais velho que tanto admirava. É nesta admiração, desde sempre mútua, que o relacionamento entre ambos, segundo creio, tinha os alicerces mais fundos.(...) Mas o que acima de tudo os unia era o seu comum amor pela poesia. Para Murilo, ela era a própria vida – ‘Viver a poesia é muito mais necessário e importante do que escrevê-la’ (...)”

Sendo João Cabral quase 20 anos mais jovem, quando encontra Murilo Mendes reconhece nele um poeta experimentado, que então lhe apresenta uma poesia com traços surrealistas e, ao mesmo tempo, um elaborado processo de composição.

A influência que Murilo exerce sobre o jovem poeta é algo bastante conhecido, tornando-se o visionarismo e a tendência à neutralização do lirismo puro, segundo Benedito Nunes (1974), heranças que João Cabral assimilará para sua criação literária. O próprio João Cabral veio a declarar, posteriormente, seu débito a Murilo Mendes, de quem aprendeu a precedência do “plástico sobre o discursivo”.

“A poesia de Murilo me foi sempre mestra, pela plasticidade e novidade da imagem. Sobretudo foi ela quem me ensinou a dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo.” (MELO NETO, apud BOSI, 1994, p. 512)

Encontramos também testemunho da mútua admiração em obras dedicadas. Há a dedicatória de *Parábola* (1946- 1952), de Murilo Mendes a João Cabral, e em contraparte a dedicatória de *Quaderna* (1956-1959), de João Cabral a Murilo Mendes. Também dá testemunho disso a dedicatória “ao casal Mendes” manuscrita em um exemplar de *O rio* constante no acervo do CEMM.

Do Rio de Janeiro, parte João Cabral a serviço da carreira diplomática, em 1947, para Barcelona. Depois serviria em várias outras cidades européias – Londres, Sevilha, Marselha, Madri, Genebra e Berna – encontrando-se novamente com o amigo poeta Murilo Mendes, também ele em carreira pela Europa a partir de setembro de 1952, quando em missão cultural conferencia na Bélgica, Holanda e França, retornando brevemente ao Brasil até que em 1957 se transfere definitivamente para Itália, como professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma.

Na Europa instalados, será Espanha o cenário dos principais encontros dos autores que, juntos, percorrerão muitas cidades compartilhando do mútuo interesse por essa cultura. Inúmeros são os registros desses encontros na obra muriliana. Citemos um trecho do livro em prosa de Murilo Mendes, *Espaço Espanhol*:

“Um poeta brasileiro não poderia ocupar-se de Sevilha sem aludir a outro poeta brasileiro, dedicado à matéria sevilhana. João Cabral de Melo Neto, havendo residido durante alguns anos na capital andaluza, impregnou-se da sua magia, estudando-lhe a história, percorrendo a pé todo o seu recinto, familiar de seus hábitos e segredos: na totalidade do amor que vem do conhecimento. Recife e Sevilha irmanaram-se na sua área afetiva. Tivemos a sorte, Saudade e eu, de perلustrar Sevilha ciceroneados pelo poeta e por Stella, sua grande companheira.” (MENDES, op. cit., p. 1175)

Maria da Saudade também dá o seu testemunho sobre essa amizade, ao afirmar em entrevista que o convívio dos poetas foi contraditório, já que “se o *métier* de poeta os unia, seus temperamentos e predileções os afastavam”, mas que “apesar dos contrastes unia-os uma verdadeira amizade e procuravam ver-se quando possível” (MENDES, M. S., apud GUIMARAES, 2001, p. 148).

A amizade que se estabelece, antes que um vínculo estabelecido pela reciprocidade de preferências e afinidade pessoal, afirma-se no campo da poesia. A prática da *philia* associada ao campo profissional é a característica que desponta fundamentalmente em todo o relacionamento que Murilo mantém também com outros nomes da literatura e das artes, aos quais de certa forma se associa e se faz associar pela crítica.

Os poetas Murilo e João Cabral compartilham o interesse por vários temas, como se lê no Murilograma do qual retiramos os primeiros versos para epigrafar este texto: Brasil, Espanha, Velázquez, Graciliano, o flamenco, o antifascio, a antibomba... Interessamos o tema da Espanha, explorado pelos dois poetas em diversos poemas, nos quais poderemos ver os frutos desta prática de amizade estabelecida por um viés muito particular: o da poesia.

Em seus dois livros sobre a Espanha, *Tempo Espanhol* e *Espaço Espanhol*, Murilo Mendes registra sua visão de Espanha. João Cabral, por sua vez, não escreve um livro dedicado à Espanha, mas sim diversos poemas espalhados por sua obra. A partir do volume *Paisagem com figuras*, com poemas de 1954 e 1955, excetuando-se os livros dedicados a um só tema como *Uma faca só lâmina*, *Morte e vida Severina* e *Dois parlamentos*, em todos os demais há poemas dedicados à temática espanhola. São tantos poemas que, em 1992, a editora Nova Fronteira editou um volume intitulado *Poemas sevilhanos*, composto por uma coletânea de poemas sobre Sevilha recolhidos ao longo da obra do autor.

Em sua atividade diplomática, o poeta viveu em várias cidades espanholas, nas quais conheceu escritores e artistas europeus, além de receber os brasileiros que por lá passavam: Barcelona, Madrid, Sevilha. Mas foi definitivamente a atmosfera do Sul de Espanha a que mais se refletiu em sua obra.

Para João Cabral, havia algo semelhante entre Pernambuco e Sevilha, seus lugares de predileção. Talvez a alma extrema, como em “A entrevistada disse, na entrevista:”

(...)

Pernambuco para dançar?
Bem que iria, se contrato há.

A gente de lá, que vi aqui,
diz que tem um Guadalquivir.

Como é mesmo? Capibaribe?
E a capital como é? O Recife?

Por lá passou muito cigano?
Então por que os pernambucanos

Sabem habitar tão de dentro
Nossa alma extrema, do flamenco?
(MELO NETO, 1992, p. 88)

Guadalquivir e Capibaribe, Sevilha e Pernambuco, lugares em que a vida, ao poeta, parece mais intensa, justa, “vida à medida do próprio corpo” (ibidem, p. 28).

João Cabral sempre se ocupou dos limites da poesia, defendendo a idéia de que inspiração e trabalho de arte devem confluir em uma poesia que comunique o belo ao homem de seu tempo, como explicitado em “Poesia e composição; a inspiração e o trabalho de arte”. Para esse poeta, não há criação sem rigor e aplicação às regras, sem esforço e trabalho sérios, aliando-se à longa linhagem de poetas que vêm no trabalho com a forma a origem da autêntica poesia, de poetas que se impõem um tema, a quem “cantar tem uma utilidade e para quem cabe a essa utilidade determinar seu canto.” (MELO NETO, apud TELES, 1982, p. 288)

Sua postura sempre se fez visível através da sua obra. Daí as denominações de poeta engenheiro, poesia engenhosa, máquina do poema, etc., largamente atribuídas. Mas é nos textos sobre Sevilha, nos quais o poeta busca retratar a cidade andaluza, que vamos encontrar emblemáticas lições aos poetas.

No poema “Alguns toureiros”, João Cabral vê no tourear de Manoel Rodríguez uma lição aos poetas.

Alguns toureiros

Sim, eu vi Manoel Rodríguez
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.
(MELO NETO, op. cit., p. 3)

Nesse poema, após descrever outras formas de tourear, João Cabral chega à que considera mais perfeita e a apresenta como exemplo aos poetas. A imagem da flor que se cultiva representa aqui o fazer do toureiro e, também, o do poeta, que pode ser gracioso, espontâneo, angustioso ou tradicional, como os dos outros toureiros descritos, mas que

para chegar à maestria deve domar a explosão e trabalhá-la, expressando o esforço incansável na busca da forma exata na poesia.

O poema puro, sem excessos de linguagem, que não fale mais do escritor que de seu tema, que se comunique com o homem de seu tempo é o que se busca, e a expressão espanhola *a palo seco* fala disso ao poeta:

Eis uns poucos exemplos
de ser a palo seco,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.
(Ibidem, p. 23)

A *palo seco* é o *cante* sem mais nada, despido, deserto, aberto, lacônico, extremo, nas palavras do poeta, que aconselha o seco por ser mais contundente, como a flor não perfumada, o poema não poetizado.

Outra lição espanhola vem de “O ferreiro de Carmona”, em que se discorre sobre a precedência do ferro forjado sobre o fundido.

Existe grande diferença
do ferro forjado ao fundido;
é uma distância tão enorme
que não pode medir-se a gritos.
(...)
Dou-lhe aqui humilde receita,
ao senhor que dizem ser poeta:
o ferro não deve fundir-se
nem deve a voz ter diarreia.

Forjar: domar o ferro à força,
não até uma flor já sabida,
mas ao que pode até ser flor
se flor parece a quem o diga.
(Ibid., p. 104)

Também entre o trabalho do ferreiro e o do poeta há semelhanças, e a que João Cabral valoriza aqui é a do trabalho, da “queda-de-braço” de um com o ferro, de outro com

a palavra. Mais uma lição de esforço do poeta que não se conforma com a postura daqueles que ficam a “espera de que o poema se dê, de que se ofereça, com seu tema e sua forma” (MELO NETO, apud TELES, op. cit., p. 387).

Paul Valéry (1991, p. 138), valendo-se do lema “obstinado rigor”, de Leonardo da Vinci, preconizava aos poetas o exaustivo trabalho, a fim de chegarem a um olhar “mais profundo”, pois “uma obra de arte deveria ensinar-nos sempre que não havíamos visto o que vemos. A educação profunda consiste em desfazer a educação primitiva.” Este lema poderia ser usado também por João Cabral, que permeando sua escrita sobre a “alma extrema” de Sevilha, deixa uma série de lições aos poetas, das quais seria interessante destacar mais uma, que na irreverência da fala de uma *bailadora* é uma espécie de instrução de como todas as lições devem ser lidas.

Dançar não é coisa aprendida,
mas o aprender-se a cada dia.

Assim é que entendo a lição;
sabê-la, mas segui-la, não.
(MELO NETO, op.cit., p. 207)

A escrita é, portanto, um exercício constante, que exige estudo e aplicação na busca diária pela forma exata. A lição espanhola está dada, João Cabral a leu à sua maneira. Murilo Mendes, por sua vez, o terá feito à sua, a qual buscaremos encontrar mais especificamente no próximo capítulo, no qual analisaremos seus dois livros espanhóis a fim de descobrir os contornos desta Espanha muriliana.

Mas na poética desta amizade, mais que um tema em comum, compartilha-se uma pesquisa estrutural e formal. Observando o conjunto dos poemas de João Cabral e o livro *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, podemos levantar alguns pontos de interseção que vão além do tema. Referimo-nos especificamente à forma que esses poemas assumem, tendendo para concisão, que se expressa pela escolha de estrofes curtas, muitas vezes dísticos, frases reduzidas, e também por uma escolha vocabular simplificada, decorrente da adesão ao referente.

Exemplar para esse propósito é o poema abaixo, de Murilo Mendes:

Aos poetas antigos espanhóis

Da linguagem concreta iniciadores,
 Mestres antigos, secos espanhóis,
 Poetas da criação elementar,
 Informantes da dura gesta do homem;
 Anônimos de Castela e de Galícia,
 Cantor didático de Rodrigo El Cid,
 Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,
 Poetas do Romancelo e dos provérbios,

Vossa lição me nutre, me constrói:
 Espanha me mostrais diretamente.
 Que toda essa faena com a linguagem,
 Mestres antigos, secos espanhóis,
 Traduz conhecimento da hombridade
 (O homem sempre no primeiro plano).
 (MENDES, op.cit., p. 579)

Haroldo de Campos, em “Murilo e o mundo substantivo”, destaca a intensificação da dissonância da imagem, mostrando como *Tempo Espanhol* representou o ápice de um processo de substantivação na poesia de Murilo Mendes, tomando como aforismo a frase “passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo”, de *O discípulo de Emaús*.

A poesia de Murilo Mendes, nesse momento, tende ao rigor. Sua linguagem é seca, concreta, substantiva, como se pode observar, ao nível vocabular, pela recorrência de termos como concreto, severo, solidez, rigor, etc. No poema lemos, por exemplo, “secos espanhóis”, “dura gesta do homem”, “linguagem concreta”, como indicado por Haroldo de Campos.

“Nessa semântica de concreções assim atingida pela última poesia de Murilo Mendes, como se há de reparar, até os temas metafísicos do poeta (que, é preciso que se diga, sempre tendeu a uma religiosidade militante, de padre-operário, antes que ao misticismo de teor contemplativo) se convertem em signos da física rigorosidade: seu anjo é matemático, sua cruz é geométrica, sua morte é um tempo físico.” (CAMPOS, apud GUIMARAES, 1986, p. 71)

Não será por simples acaso que Murilo Mendes chegará a uma poética de concisão formal, com características tão marcantes quanto a de João Cabral, em um livro dedicado à Espanha.

Para Alfredo Bosi (1994, p. 526), foi a vivência espanhola que acentuou, também em João Cabral, a concisão poética: “o convívio com a meseta castelhana ‘dos

homens de pão escasso’ e com a poesia ibérica medieval, a um tempo severa e picaresca, acentuou em Cabral a tendência de apertar em versos breves e numa sintaxe incisiva o horizonte da vivência nordestina.”

Mais uma lição espanhola encontramos, dessa vez nos versos de Murilo Mendes, que se nutre e constrói com o exemplo desses antigos poetas, em sua luta com a linguagem. Ambos admiradores da poesia espanhola, principalmente dos autores tradicionais iniciadores da linguagem concreta, Murilo e João Cabral se dedicaram ao estudo de sua literatura, alinhando-se à tendência de revalorização de alguns poetas específicos, dentre eles Gonçalo de Berceo¹⁰.

Gonçalo de Berceo é o mais antigo poeta espanhol a assinar sua obra, datando de finais do século XII. João Cabral o homenageia com um poema, “Catecismo de Berceo”, além de citá-lo em epígrafes da sua obra. Para João Cabral, Berceo era um mestre da linguagem concreta, pois “escrevia para camponeses e por isso necessitava de linguagem concreta (...) Berceo não viu o céu como uma coisa abstrata, mas concreta, como um lugar físico aonde a pessoa ia fisicamente” (MELO NETO, apud FREIXEIRO, 1971, p. 186), escreve.

Essa valorização dos antigos não representa um simples retorno a uma fonte ou matriz cultural. Murilo e João Cabral, que sempre se mostraram poetas de seu tempo, atentos às mais modernas teorizações e ligados ao mais atual debate poético, na Europa encontraram uma das matrizes culturais de sua poesia, sem sombra de dúvidas, mas ao mesmo tempo relacionaram-se ativamente com sua contemporaneidade, operando o diálogo sempre necessário entre tradição e modernidade.

Os versos abaixo, do poema muriliano “Palavras a Miguel Hernández¹¹”, certamente poderiam ser a eles aplicadas:

Também é dupla tua tradição: remota e próxima.
 À base antiga, o poroso calor humano,
 Incorporas a palavra fundida em metal novo
 Que ataca a matéria estagnada e a destrói.
 (MENDES, op. cit., p. 613)

¹⁰ Gonzalo de Berceo: nascido no povoado de Berceo, em La Rioja, provavelmente em 1196, foi ordenado clérigo secular em torno de 1227, havendo estudado no mosteiro de San Millán de la Congolla e na Universidade de Palência. Suas obras mais famosas foram as Vidas de Santos.

¹¹ Miguel Hernández Gilabert (Orihuela, Alicante, 30/10/1910 – 28/03/1942), poeta, dramaturgo e, por fim, soldado na Guerra Civil Espanhola. Editou em 1933 seu primeiro livro, *Perito em lunas*. Incorporou-se ao Exército Popular da República em 1936. Após a morte de seu primeiro filho, em 1938, escreveu “Pastor da morte”, texto a que se refere Murilo Mendes ao chamá-lo de pastor em sua homenagem poética. Em 1939, concluída a guerra, será preso pelo ditador, passando por diversas prisões espanholas, até sua morte em 1942.

Nesta amizade poética, do estudo da tradição espanhola partiu-se para a criação de uma poética de cunho vanguardista, dedicada à pesquisa e à experimentação da linguagem, que por isso mesmo se mostra sempre nova e renovável.

Outro aspecto fundamental para o estudo da *philia* muriliana é a compreensão da topofilia que se delinea à medida que os poetas determinam seus espaços espanhóis, sua topografia poética, a partir de seu gosto pessoal e afeto.

Segundo Bachelard, na delimitação de uma poética do espaço a topofilia seria a prática que visaria a “determinar o valor humano dos espaços de posse, espaços proibidos a forças adversas, espaços amados” (p. 18), os quais ao serem estudados em uma “topoanálise” diriam muito mais daquele que os selecionou que de si mesmos, permitindo seu melhor conhecimento.

Já vimos que os contornos da Espanha cabralina são delimitados por sua predileção ao sul andaluz, sendo Sevilha sua principal localidade. No capítulo seguinte analisaremos a topografia espanhola de Murilo Mendes e trataremos de perceber em seus contornos também algo do perfil do poeta.

Sobre a questão da identidade, Bachelard destaca a importância do espaço na memória do eu, afirmando não ser a fixação no tempo suficiente sem o espaço como suporte para a memória.

Às vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações no espaço de estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo, que no próprio passado, quando vai em busca do tempo perdido, quer surpreender o vôo do tempo (...) Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. O espaço serve para isso. (p. 24)

Segundo esse pressuposto, o conhecimento do tempo e do espaço expressos em uma obra seria essencial para a compreensão de outros tempos e espaços, os de seu autor. Assim, Murilo Mendes que traz para os títulos de seus livros espanhóis estes dois conceitos, tempo e espaço de Espanha, também traria como contraparte algo de seu próprio tempo e espaço expressos em sua poesia.

Bachelard fala de dois espaços, o íntimo e o exterior, que segundo sua tese se estimulam incessantemente em seu crescimento: “O espaço poético, uma vez expresso, toma valores de expansão (...) dar seu espaço poético a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aqueles que ele tem objetivamente, ou melhor, é seguir a expansão de seu

espaço íntimo”(p. 150). Expande-se o espaço do objeto poetizado, que passa a ter um espaço poético, e ao mesmo tempo o do poeta.

Nesta troca encontra-se o sentido da *philia* aplicada aos locais de uma topografia poética, pois em toda *philia* deve haver reciprocidade para que se estabeleça. Se os espaços internos dos poetas se expandem ao escreverem sobre a Espanha, também o espaço espanhol o faz, por receber um espaço poético na obra dos autores.

Murilo Mendes, no texto de seu poema Granada, fala sobre isso, questionando-se sobre a reciprocidade da troca estabelecida:

Granada, dei-te apenas uma semana de minha vida.
 Tu me deste séculos de outrora rudes estandartes,
 O gênio africano enxertado no castelo da Europa,
 A tensão entre duas culturas díspares;
 E no limite desse tempo épico
 A certeza geométrica da cruz.
 (p. 610)

O poeta fala de ter dado a Granada apenas um tempo específico, uma semana de sua vida, mas é preciso destacar que deu também um espaço, o qual garantiu a permanência de Granada em sua obra. Quem deve mais a quem? Na *philia* não há espaço para dívidas ou cobranças.

Murilo Mendes e João Cabral selecionaram da Espanha locais para suas topografias poéticas e com eles estabeleceram uma *philia*. Também na esfera interpessoal eles se selecionaram e estabeleceram entre si uma relação pautada pela *philia*, na qual muitas trocas foram estabelecidas tendo sido, como vimos nos testemunhos dos próprios poetas, múltiplas as influências exercidas.

Na vida-poesia de Murilo Mendes, parafraseando a expressão criada por Luciana S. Picchio em estudo introdutório à edição da obra completa do poeta e que tão bem depõe sobre a íntima relação de sua obra e vida, a *philia* se alça à categoria de conceito fundamental, sendo a base em que se firmam seus relacionamentos poéticos e pessoais. Em sua vida, testemunham-no múltiplos registros de amizades sempre cultivadas com esmero; em sua poesia, da prática dedicatória aos murilogramas, das homenagens aos retratos relâmpagos, vê-se sempre crescente a importância da amizade e do contato humano.

Registrando-se sempre a *philia* em suas múltiplas faces, inclusive a da topofilia, especialmente importante para nosso estudo, na obra do poeta percebe-se como ela se une a um ímpeto colecionador bastante forte, ordenando-o.

Se no estudo do acervo do poeta pudemos perceber como elemento fundamental para sua compreensão o seu lado colecionador, é a *philia* o eixo em torno do qual se estabelece toda a coleção muriliana, seja ela de amizades, de fotografias, de livros ou objetos de arte. Só com esse conceito a coleção adquire sentido, e só percebendo esse sentido podemos descobrir sua importância para a busca de compreensão do enigma, operada através do projeto tradutório de Murilo Mendes.

O colecionismo, lembramos, enfocamos como uma estratégia do tradutor. Se o poeta busca traduzir o mundo, esta busca significa também decifrar seu enigma, ser capaz de lê-lo perfeitamente, já que o tradutor tem que ser antes de mais nada um bom leitor. Se o poeta lê o mundo, é porque o vê como palavra, como verbo, aliando-se como católico convicto à grande tradição cristã na qual Verbo e Deus se confundem.

Ribeiro (2001, p. 84), analisando o livro *A idade do serrote*, mostra como Murilo verbaliza o mundo: “a visibilidade das coisas precisa do artifício, da metáfora, do signo, da frase, da palavra, do livro. Sua existência sem estes elementos que as dizem é uma meia existência. (...) O grande demiurgo, Deus, cria o universo ao dizê-lo. (...) A palavra cria, organiza.”

Murilo Mendes lê o mundo porque o vê como Verbo, reescrevendo-o em um projeto tradutório que o suplementa. Como viajante, percorre inúmeras cidades que depois transforma em texto, publicando-as principalmente em *Carta geográfica*, *Janelas verdes*, *Tempo espanhol* e *Espaço espanhol*, mas também em fragmentos ao longo de sua obra.

Traduzir a Espanha - enigma faria parte, portanto, de um projeto de cunho poético-filosófico. Compreendê-lo passa pelo estudo dos livros sobre Espanha, do tempo e do espaço espanhóis de Murilo Mendes.

Nos dois livros que conformam o *corpus* desta pesquisa, *Tempo espanhol* e *Espaço espanhol*, Murilo Mendes percorre muitos dos tempos e dos espaços espanhóis, nos quais trata de muitos dos tempos e dos espaços humanos. Mas, não se trata, nesses livros, simplesmente de se retratar Espanha, ainda que este seja um dos resultados obtidos – um poético registro desta terra e de sua gente. Há também um sentido mais íntimo, de busca de compreensão, que dá um especial acento ao conjunto da obra do autor.

“El autor no ha fotografiado jamás, en ningún sentido, el Japón. Más bien ha sido lo contrario: el Japón lo ha deslumbrado con múltiples destellos; o mejor aún: el Japón lo ha puesto en situación de escribir.” (BARTHES, p. 10)

As palavras de Barthes, ao estabelecer seu modo de escrita em *O império dos signos*, a partir do Japão, apresentam uma postura muito apropriada ao trabalho com o tempo e o espaço espanhóis de Murilo Mendes, uma postura em que se abre o foco de análise a múltiplas possibilidades.

4 O TEMPO E O ESPAÇO ESPANHÓIS DE MURILO MENDES

“O reino de Deus está em nós.
Não está sujeito ao tempo nem ao espaço.”
Murilo Mendes

O tempo e o espaço, vistos como fundamentos sobre os quais o homem pode assentar sua própria consciência do existir, propõem uma questão filosófica que sempre esteve presente no pensar humano.

Dentre os filósofos que muito bem trabalharam esta questão, encontra-se um que se mostra especialmente importante para o estudo que propomos, Miguel de Unamuno (1864 – 1937), filósofo e literato espanhol¹², que nas palavras de Murilo Mendes “foi martelado toda a vida pelos problemas fundamentais: existência de Deus, imortalidade da alma, destino do homem, morte, ressurreição da carne.”

Segundo Unamuno, naturalmente o homem tende à eternidade por sua vocação divina, o que se expressa como necessidade de persistir de alguma forma no mundo, levando-o a buscar estender-se no espaço e no tempo: “O homem quer todas as terras e todos os séculos, e viver em todo o espaço e no tempo todo, no infinito e na eternidade” (PONCELA, 1978, p. 127).

Sendo a vocação divina que leva o homem a buscar eternizar-se, Unamuno caracteriza como “faltas de tato espiritual” as pessoas que não se sentem tocadas por esta inquietação.

“Hay gentes faltas de tacto espiritual que no sienten la propia sustancia de la conciencia, que se creen sueño de un día, que no comprenden que el más vigoroso tacto espiritual es la necesidad de persistencia, en una forma o en otra, el anhelo de extenderse en el tiempo y en el espacio.” (UNAMUNO, 1945, p. 564)

Murilo Mendes, poeta voltado intensamente para o eterno e para a superação dos limites circunstanciais que cerceiam o ser humano, não poderia deixar de debruçar-se sobre essa incógnita, refletindo sua poesia um questionamento de cunho filosófico.

¹² Miguel de Unamuno (1864 – 1937), filósofo espanhol da Geração de 98, nascido em Bilbao e radicado em Salamanca, onde desempenhou as funções de professor de grego e escritor incansável, se preocupou com a questão filosófica tratando de entender sua época, século de graves mudanças no estilo de vida europeu, conseqüências de profundas mudanças na concepção do homem e do mundo operadas pela modernidade.

Tempo e espaço, duas dimensões, dois eixos que ao se encontrarem formam a imagem da cruz, símbolo ancestral do homem crucificado no tempo e no espaço do mundo, o grande enigma que perpassa toda a obra de Murilo Mendes.

A imagem da cruz não se restringe em sua obra a um símbolo do cristianismo, sustentado e defendido pelo autor, considerado pela crítica como um dos traços distintivos de sua poesia. De fato, esta imagem inclusive antecede a crise religiosa pela qual passa o poeta e que culmina em sua definitiva e marcante religiosidade.

Antes que um símbolo do cristianismo, a cruz pode ser vista na obra em questão como um símbolo do homem circunscrito, crucificado entre dois infinitos, o tempo e o espaço, símbolo do homem e seus dilemas.

A este estado de crucificação Miguel de Unamuno explica como agonia através da imagem do Cristo espanhol:

“Terriblemente trágicos son nuestros crucifijos, nuestros Cristos españoles. Es el culto al Cristo agonizante, no muerto. El Cristo muerto, hecho ya tierra, hecho paz, el Cristo muerto enterrado por otros muertos, es el del Santo Entierro, es el Cristo yacente en su sepulcro; pero el Cristo al que se adora en la cruz es el Cristo agonizante, el que clama “consummatum est”. (UNAMUNO, 1966, p. 24)

O Cristo espanhol a que se refere Unamuno é o Cristo crucificado cultuado pelo povo, festejado e chorado na Semana Santa. O poeta Antônio Machado¹³ ao versar sobre um motivo popular¹⁴ no poema “La saeta”, expressa uma opinião contrária a esse culto:

¡Oh, la saeta, el cantar
al Cristo de los gitanos,
siempre con sangre en las manos,
siempre por desenclavar!
¡Cantar del pueblo andaluz,
que todas las primaveras
anda pidiendo escaleras
para subir a la cruz!

¹³ Antonio Machado nasceu em Sevilha em 1875. Em 1907 começou a trabalhar como professor catedrático de francês no Instituto de Soria. Em 1903 surgiu seu primeiro livro de poemas, Soledades. Em 1912 publicou sua segunda obra, Campos de Castilla, e se mudou para Baeza, Jaén, após a morte de Leonor Izquierdo, com que havia se casado dois anos antes. Em 1924 publicou Nuevas canciones. Durante a Guerra Civil, foi um defensor incondicional da República. Morreu em Collioure, França, em fevereiro de 1939, ao final da guerra.

¹⁴ “¿Quién me presta una escalera,/ para subir al madero,/ para quitarle los clavos,/ a Jesús de Nazareno?” Saeta popular (copla de canto framenco de carácter religioso que se canta especialmente nas procissões de Semana Santa.)

¡Cantar de la tierra mía,
 que echa flores
 al Jesús de la agonía,
 y es la fe de mis mayores!
 ¡Oh, no eres tú mi cantar!
 ¡No puedo cantar, ni quiero
 a ese Jesús del madero,
 sino al que anduvo en el mar!
 (MACHADO, 1995, p. 60)¹⁵

O poeta rechaça o culto popular ao Cristo que agoniza, e propõe o culto ao Cristo milagroso, poderoso, posicionando-se contrariamente à tradição andaluza.

Para o filósofo, no entanto, o sentido deste culto ao Jesus agônico é outro. Para ele, cultuar ao Cristo crucificado é cultuar a imagem do Cristo que luta, que agoniza, e agonia, como esclarece Unamuno, equivale a luta, a esforço e risco para conseguir-se algo em combate, pois “agoniza o que vive lutando, lutando contra a própria vida, lutando contra a morte” (Ibid., p. 17).

Serrano Poncela aponta para o fato de Unamuno aproximar, pela crucificação, o Cristo dos homens, tornando-o mais terreno:

“Unamuno hace de Cristo en la cruz un Cristo terreno; más cerca del hombre
 llegado y humillado que Dios (...), el Cristo-hombre, que comparte con nosotros
 dolor y agonía; dolor por haber nacido; por dudar de su divinidad y por
 contemplar desde la mezquina altura del madero la condición humana.”
 (PONCELA, 1978, p. 161)

Partindo desta concepção de crucificação como agonia, pode-se pensar o homem crucificado como o homem em busca de si mesmo, que busca tomar consciência de si através da compreensão de sua circunstância.

(FIGURA 2)

¹⁵ Oh, a copla, o cantar/ ao cristo dos ciganos/ sempre com sangue nas mãos,/ sempre por desencravar!/ Cantar ao povo andaluz,/ que todas as primaveras/ anda pedindo escadas/ para subir até a cruz!/ Cantar da terra minha,/ que lança flores/ ao Jesus da agonia,/ e é a fé de meus maiores!/ Oh, não és tu meu cantar!/ Não posso cantar, nem quero/ a esse Jesus do madeiro,/ mas sim ao que andou no mar!



O homem em cruz pode ser visualizado na cruz ou chave Ankh, uma das inúmeras variações do tema da cruz, reconhecida como um símbolo do homem em seu caminho de evolução, o traço horizontal representando o homem tal como está e o traço vertical representando a trilha a ser percorrida em um processo de ascensão que levaria à superação da dicotomia e reunião dos opostos, harmonizados em uma imagem circular.

Repassando a obra de Murilo Mendes em busca de sua concepção da cruz, vê-se como no primeiro livro, *Poemas*, escrito entre 1925 e 1929, essa questão já se delinea. O tempo e o espaço surgem como os elementos que limitam a razão, o homem e sua visão de mundo. O poema “Mapa” é exemplar dessa concepção de homem circunscrito.

Me colaram no tempo, me puseram
 uma alma viva e um corpo desconjuntado. Estou
 limitado ao norte pelos sentidos, ao sul pelo medo,
 a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
 Me vejo numa nebulosa, rodando, sou um fluido,
 depois chego à consciência da terra, ando como os outros,
 me pregam numa cruz, numa única vida.
 (MENDES, op. cit., p. 116)

A percepção de estar colado no tempo, limitado nas quatro direções, dá lugar à imagem da crucificação, aqui associada à idéia de fixação, do ter sido pregado aleatoriamente à própria vontade. Neste contexto, o objetivo do artista passa a ser conseguir se libertar, ultrapassar esses impostos limites, delimitar sua própria dimensão. A idéia da libertação será um dos temas recorrentes na obra do autor.

Neste primeiro livro, um único artista é saudado, Ismael Nery, aquele que “pensa desligado do tempo” e penetra o sentido da criação sendo o “olho do mundo”, como o descreve o poeta em Saudação a Ismael Nery. Há ainda um outro momento em que se homenageia o mesmo artista, o poema Equilíbrio, a ele dedicado. O fato de esse artista

ser duas vezes citado neste livro é significativo, ainda mais se lembramos que o procedimento de referencialidade a outros artistas, seja através de dedicatórias, seja tematizando-os nos próprios poemas, que tanto marca a obra muriliana, só se intensifica a partir do *Contemplação de Ouro Preto*, de 1950, sendo aqui ainda incipiente.

Ismael Nery, grande amigo de Murilo Mendes, pintor e artista com talento para as artes em geral, como Murilo gostava de fazer notar, defendia o “Essencialismo”, que definia como uma postura de eliminação dos supérfluos e concentração no essencial, “a essência do homem e das coisas que só pode ser atingida mediante a abstração do espaço e do tempo” (MENDES, op. cit., p. 35). Essa postura influencia fortemente a poesia de Murilo Mendes, que mantém por toda sua obra a questão tempo/ espaço, trabalhando-a de várias maneiras, como buscamos demonstrar.

No livro *O visionário*, escrito entre 1930 e 1933, é através da figura da mulher que se trabalha a questão do tempo. Os títulos de poemas “Mulher em todos os tempos”, “A mãe do primeiro filho”, “Mulher em três tempos”, “Menina em quatro idades”, dentre outros, já indicam a idéia da mulher como convergência, que por fim se explicita nos versos finais de “Mulher vista do alto de uma pirâmide”.

Encerras em ti teus ascendentes até o primeiro par,
encerras teu filho, tua neta e a neta de tua neta.
Mulher, tu és a convergência de dois mundos.
Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim.
(MENDES, op. cit., p. 209)

A abstração espaço-temporal, no caso através da representação da figura feminina, pode ser vista como um método de conhecimento humano, segundo afirmará o próprio poeta no texto *Recordação de Ismael Nery*.

“Por imperfeição de sentido, o homem necessita agrupar momentos, a fim de que melhor se verifiquem diferenças (épocas, idades, etc.). Estudando a totalidade desses momentos, chega-se à conclusão de que verdadeiramente o homem não pode representar nem ser representado com as perspectivas e propriedades de um só momento, pois seria uma representação fragmentária e portanto deficiente para o conhecimento. O homem deve representar sempre em seu presente uma soma total de seus momentos passados. A localização de um homem num momento de sua vida contraria uma das condições da própria vida, que é o movimento. A abstração do tempo não é outra coisa senão a redução dos momentos necessária à classificação dos valores para uma compreensão total.”
(apud MOURA, 1995, p. 43)

No poema citado anteriormente, a mulher que encerra em si seus ascendentes e seus descendentes, sendo o ponto de convergência de dois mundos, o passado e o futuro, não é por isso diferente de todas as outras pessoas. Diferente é o olhar que a vê segundo esse método próprio de conhecimento pela abstração e presentificação do tempo.

Como o “Novíssimo Prometeu”, que quis refundir seu próprio molde e conhecer a verdade dos seres e dos elementos, rebelando-se “contra Deus, o papa, os banqueiros, a escola antiga, contra a família, o amor, o trabalho e a preguiça, contra si mesmo e as três dimensões”, mas ficou preso por ordem do ditador do mundo, no “Poeta Nocaute” observa-se o grande enigma sem encontrar-se uma solução, mas sim uma possível dissolução, na tão odiada figura da guerra.

Talvez liquidaremos a eternidade
 Com gritos colt excelentes
 (...)

 Intimaremos Deus
 A não repetir a piada da Criação
 Salvaremos os que deviam nascer depois
 E se Deus ficar firme
 Anunciaremos à virgem Maria
 Que nunca mais deverá nascer ninguém.
 (MENDES, 1994, p. 242)

Em 1934 morre Ismael Nery e se dá o evento da crise religiosa que devolverá Murilo Mendes ao cristianismo. Segundo a narração de Pedro Nava, esta foi uma reconversão fulminante que se deu durante o enterro do seu amigo.

“O terceiro fato ocorrido no velório de Ismael Nery e que ficou para sempre gravado na memória de Egon foi a conversão instantânea de Murilo Mendes.(...) Todos como que cochichavam – abafados pela solenidade do momento. De repente uma fala começou a ser percebida. (...) Era o Murilo bradando no escuro. (...) Ele disse primeiro, longamente, de como sentia-se penetrado pela essência do Ismael Nery e seu espírito religioso. Falava dos anjos que estavam ali com ele – já não mais como as imagens poéticas que habitavam seus versos, mas dos que se incorporavam nele que recebia também na dele a alma do amigo morto. Finalmente clamou mais alto – DEUS! – e com a mão fechada castigou o próprio peito e mais duramente o coração. (...) Quando três dias depois ressurgiu para os homens, tinha deixado de ser o antigo iconoclasta, o homem desvairado, o poeta do poema piada e o sectário de Marx e Lenine. Estava transformado no ser ponderoso, cheio de uma seriedade de pedra e no católico apostólico romano que seria até o fim de sua vida.” (NAVA, 1989, p. 315 – 19)

Apontada pelos críticos como um momento definidor do perfil do poeta, que a partir de então passa a ostentar a qualificação de poeta católico, apesar da conversão ao catolicismo Murilo Mendes se mantém um defensor do “essencialismo”, associando esses dois elementos.

De certa forma, o catolicismo já estava previsto no essencialismo de Ismael Nery. Marcondes de Moura (1995), ao analisar a influência do pensamento essencialista em Murilo Mendes, o sinaliza quando diz que Ismael “associava obsessivamente erotismo e sentimento religioso”, e cita a Mário Pedrosa, que também aborda a questão em termos semelhantes:

“De um paganismo caloroso, feito de enraizado amor ao corpo, ao corpo humano, como vivência e como forma absoluta, decorria desse sensualismo profundo, essencialista, uma dialética em que tinha que terçar armas com as noções mais idealistas e abstratas do ideário católico. (...) Se o amor possessivo ao corpo, às formas era obsessivo nele, Deus era para Ismael o espelho onde emular-se. Sob a força esquartejante dessa dialética, ele ultrapassava sempre a forma encontrada de suas especulações plásticas e manchava suas lucubrações místico-abstratas com a ganga de um irremediável sensualismo.”

Ao assumir a posição de católico, Murilo Mendes não rejeita em sua obra o essencialismo, o mantém e também este tenso equilíbrio entre erotismo e religiosidade.

Raul Antelo (2006) usa o conceito de profanação como desvio e excesso do valor de troca para explicar o sentido de sacralidade unido ao de sensualidade em Murilo Mendes.

“(Encontramos em Murilo Mendes) uma certa imanência do sacro, que, em função do enigma, salva a criatura de cair no vácuo, muito embora pela união do corpo e da alma, pela aliança de deus com a igreja se conforme paradoxalmente a profanação como desvio e excesso do valor de troca.” (Antelo, 2006, p.71)

O conceito de profanação citado por Antelo é o do filósofo Giorgio Agamben, segundo o qual profanar é liberar das normas sagradas o que por elas é mantido separado, restrito e intocável, desativando dispositivos do poder e restituindo ao uso comum o espaço que lhe havia sido confiscado.

Murilo Mendes se relaciona com o sagrado de uma forma muito particular, a qual não deixa de registrar em suas obras. No mesmo ano de 1934, escreve *Tempo e eternidade*, publicado no ano seguinte com a colaboração do também católico Jorge de Lima. Testemunho público de sua nova condição, a de cristão católico, este livro apresenta o “novo olhar” do poeta, como o explicita o poema “Meu novo olhar”, que

delineia um olhar “lúcido”, olhar “de quem desvendou os tempos futuros/ (...) sob o olhar fixo e incompreensível de Deus.” (MENDES, 1994, p. 247).

A questão temporal, neste livro, é abordada segundo duas possibilidades: ou se está no tempo, ou se alcança a eternidade enquanto superação do tempo. E o poeta passa a exercer uma nova função: a de um ser eterno, embora sujeito ao tempo.

“Não nasci no começo deste século:/ nasci no plano do eterno/ (...) vim para sofrer as influências do tempo” (ibid., p. 248). Esses versos, destacados do poema “Vocação do poeta”, falam desse poeta-profeta que calcula seus dias segundo uma nova perspectiva, a do sol que nunca se põe: “o sol de Jesus Cristo, meu poeta e meu Deus,/ ilumina sem perspectiva/ nossas almas formadas para a eternidade.” (Ibid. 260).

No ensaio “O eterno nas letras brasileiras modernas”, de 1936, Murilo Mendes afirma que “os elementos místicos da alma humana não estão sujeitos ao tempo”, e que tendo sido o homem “colado” no tempo, tende contínua e inconscientemente a abstraí-lo. “Todo o mundo quer se libertar do tempo. Nós estamos sujeitos ao tempo e contra o tempo”, afirma, sendo então necessário resgatar a consciência da eternidade, trazer a vida eterna para o mundo e não esperar o apocalipse para libertar-se: “o homem que distingue o espírito da matéria, a necessidade da liberdade, o bem do mal, e que aceita a revelação de Cristo como solução para o enigma da vida, este homem incorpora elementos eternos ao patrimônio que lhe foi trazido pelo tempo”.

A proposta de unir eterno e temporal sistematizada por Murilo Mendes neste ensaio será um ponto fundamental de sua obra. Como afirma Manuel Bandeira em sua “Apresentação da poesia brasileira”, “de fato, em toda a poesia de Murilo Mendes assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente”.

Diante deste posicionamento, a imagem da cruz, associada à de Cristo, assume um novo significado, o de possibilidade de libertação do tempo/ espaço do mundo:

Ó tu que mandaste um serafim
Purificar os lábios de Isaías com um carvão ardente,
Limpa meu coração de todo desejo impuro.
Imprime em mim tua cruz que desconhece limites.
(Ibid. p. 260)

A cruz de Cristo, que desconhece limites, permite aos homens que a reconhecem se libertar dos elementos que circunscrevem o mundo, já que promove uma identificação original superior ao contingente, relacionada à sua origem divina.

Entre tempo e eternidade, o poeta-profeta exorta todos os homens, todos os poetas principalmente, a darem testemunho da verdade de Cristo, “solução para o enigma da vida”, libertador final.

Poeta, cobre-te de cinzas, volta à inocência,
 Impede que se derrame o cálice da ira de Deus,
 Tu que és a testemunha sustenta o candelabro,
 Monta o cavalo branco e reconstrói o altar
 Onde se transforma pão e vinho,
 Indica à turba as profecias que se hão de cumprir,
 Revela aos presos olhando através das grades
 Que o mundo será mudado pelo fogo do Espírito Santo,
 Descerra os véus da Criação, mostra a face do Cristo.
 (Ibid., p. 262)

Há aqui um claro impulso idealista revestido de um cristianismo a toda prova, segundo o qual a poesia tem um papel a cumprir: sustentar o candelabro é o mesmo que iluminar, fazer ver uma verdade em que se acredita, a própria face do Cristo.

No livro *Poesia liberdade*, escrito entre 1943 e 1945, a idéia da guerra dá um tom mais grave e amargo à poesia de Murilo Mendes, abrindo espaço para uma tentação de revolta com Cristo, à qual bem caberia a nome de profanação, aqui em seu sentido dicionarizado.

A tentação

Diante do crucifixo
 Eu paro pálido tremendo:
 “Já que és o verdadeiro filho de Deus
 Desprega a humanidade desta cruz.”
 (Ibid., p. 424)

Neste momento, a cruz volta a ser vista como no citado poema “Mapa”, uma cruz em que a humanidade foi pregada e que lhe traz sofrimento, uma cruz que limita o homem, que o reduz.

Mas se há neste livro a percepção da dor e do sofrimento no mundo, também há a positiva idéia de que tudo será superado, como expresso no “Poema dialético”:

É necessário conhecer seu próprio abismo
E polir sempre o candelabro que o esclarece.

Tudo no universo marcha, e marcha para esperar:
Nossa existência é uma vasta expectativa
Onde se tocam o princípio e o fim.
A terra terá que ser retalhada entre todos
E restituída em tempo à sua antiga harmonia.
Tudo marcha para a arquitetura perfeita:
A aurora é coletiva.

A cruz se apresenta novamente neste livro, reforçando-se ainda mais a importância deste símbolo na obra de Murilo Mendes. Seja como libertação, seja como prisão, a cruz do Cristo que liberta ou a cruz que limita o homem, que o circunscreve no tempo e no espaço, este símbolo aparece com certa regularidade em seus livros, assim como a questão tempo/espaço, sempre representando um posicionamento filosófico, uma forma de encarar o grande enigma da vida, o próprio ser humano.

No “Murilograma ao criador”, do livro *Convergência*, de 1963-66, esta é a imagem que se apresenta, a da cruz como forma do próprio homem: “constróis minha forma em cruz/ desde nove bilhões de anos”. A cruz é apresentada, aqui, como o próprio homem, atado ao tempo e ao espaço, o eixo vertical e o horizontal que ao se encontrarem formam a cruz, que tudo circunscreve. Preso ao tempo e ao espaço o homem é cruz. Libertador do tempo e do espaço o Cristo é cruz. Nesta encruzilhada, um enigma a desvendar.

4.1 TEMPO ESPANHOL

“E no limite desse tempo épico
A certeza geométrica da cruz.”

Murilo Mendes

Tempo espanhol, livro de poemas escritos entre 1955 e 1958, traz em seu nome o tempo, que aqui se delinea pelos limites que o recorte espanhol lhe impõe, tempo localizado no espaço de Espanha, marcado pelos tempos de sua história e de sua cultura, tempo épico no qual se encontra a certeza geométrica da cruz.

O livro é dedicado a Jaime Cortesão¹⁶, sogro e amigo do poeta, e esta dedicatória é significativa, pois em sua personalidade Murilo Mendes sempre destacava um aspecto, o do historiador comprometido com a compreensão do homem: “eu sabia que Cortesão era também poeta, dramaturgo, ensaísta, mas a figura do historiador sobressaía muito no contexto de sua personalidade.” (p. 1287).

Neste livro escrito a partir da Espanha e dedicado “ao grande ibérico Jaime Cortesão”, Murilo Mendes revisita a história ibérica e espanhola, trazendo no seu primeiro poema, “Numancia”, uma reflexão sobre um marco do passado e tomando como foco um objeto histórico e literário.

Numancia

Prefigurando Guernica
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe
No seu sangue, e que a consome.
(MENDES, 1994, p. 577)

¹⁶ Jaime Cortesão (1884 – 1960), renomado historiador português, formou-se em 1909 em Medicina, trabalhou como professor no Porto entre 1911 e 1915, sendo neste ano eleito deputado. Em 1919 foi nomeado diretor da Biblioteca Nacional de Portugal, cargo em que permaneceu até 1927, quando devido a ter participado de uma tentativa de derrube da ditadura militar, foi demitido e exilado. Viveu na França até 1940, de onde saiu devido à invasão alemã, mudando-se para o Brasil. Residindo no Rio de Janeiro, tornou-se professor universitário, especializando-se em História Portuguesa e Brasileira. Foi nesta cidade que Murilo Mendes o conheceu, tornando-se seu amigo, e a sua filha, Maria da Saudade, com quem viria a se casar.

Estruturalmente o poema tem apenas quatro estrofes, dísticos, cada verso com sete sílabas poéticas. Este é o metro preferencial e mais comum da poesia popular tradicional, em língua espanhola chamado *octasílabo*, em métrica portuguesa heptassílabo ou redondilha maior. Há o recurso da rima final entre estrofes e a acentuação na quarta e sétima sílabas, que conferem ao poema um ritmo constante e bem marcado. Visualmente, os versos curtos trazem uma aparência similar a do objeto ao qual se referem, sendo o poema também uma coluna, esta de palavras no meio da folha de papel. A forma é concisa e os enunciados são simples, proporcionando sua ordem uma leitura corrente, não interrompida por interpolações ou rebuscamentos.

Seu tema remete a um dos momentos fundacionais da história espanhola, o da resistência à dominação romana, testemunhado por uma coluna que resiste em meio às ruínas de Numância, povoado destruído após o memorável cerco, visto aqui como uma lição de resistência que Espanha recebe de seu passado em um momento conturbado de sua história – o da ditadura de Franco. Por outro lado, seu tema também remete às fontes literárias espanholas, já que Cervantes escrevera uma peça sobre este tema, certamente conhecida pelo poeta brasileiro¹⁷.

O episódio da resistência da população ibérica ao domínio romano foi marcante. Tendo começado a conquista romana da *Hispania* no século III a.C., os numantinos resistiram a várias investidas romanas, tendo sido vencida a resistência apenas em 133 a.C., pelo general Escipião, após um cerco de nove meses. Este episódio foi considerado um marco quando da formação da identidade espanhola, tendo sido tematizado na literatura diversas vezes, inclusive por Cervantes, autor amplamente admirado por Murilo Mendes, na peça *A destruição de Numancia*, de 1585.

Murilo Mendes começa o livro trazendo à tona um tema histórico que aponta às origens de uma identidade espanhola, e este primeiro poema não será o único a marcar a importância do aspecto histórico na obra. Na sequência, há uma série de poemas dedicados a outros temas histórico-fundacionais, nos quais o autor trata de tudo aquilo que lhe parece ser básico na caracterização primeira da Espanha e de sua cultura, configurando-se um tempo específico dentro desta obra, ao qual podemos chamar de primeiro tempo espanhol, um tempo de origens, de “Espanha por se construir” ou em devir, tempo de formação no qual se gesta a partir de matérias várias o enigma espanhol. É também um

¹⁷ Cf. Apêndice , p. 205, na qual figura na lista da biblioteca espanhola do autor o título de Cervantes “Numancia, tragédia”, com a indicação de ser esta uma versão modernizada por Rafael Alberti.

diálogo com obras de arte que, anacronicamente, estabelecem uma espécie de eterno presente das origens ou de presença no hoje daquele passado. Nesse sentido, Numância é também Guernica, é também a resistência franquista e uma inscrição no corpo da nação, a pedra que insiste em permanecer.

4.1.1 Primeiro tempo: tempo clássico de formação

Neste primeiro tempo, encontramos vários poemas sobre elementos pré-espanhóis, nos quais o poeta seleciona eventos e personagens que julga importantes para a conformação da Espanha. Dentre eles “A Dama de Elche”, peça que “ibérica ou não (...) impõe enigma e problema”; a “Cabeça de touro maiorquina”, elemento que “conduzido por fenícios e cartagineses, (...) primeiro foi celtíbero, hoje é espanhol”, e “Monteserrate” (sic), poema em que se verbaliza a idéia da construção de Espanha enquanto articulação de elementos:

Monteserrate (A Jorge Guillén¹⁸)

Anteriores ao primeiro homem,
Ásperos cumes desarticulados
De Espanha que ainda não achara
O prumo, o signo e a oliveira.

Eis o território disforme
Onde o espírito sincopado
Tenta escalar Deus e a pedra:
Espanha por se construir.

A Virgem negra, românica,
Preside o caos. E das grimpas
Intervém com sua medida
Na terra bruta do homem.
(ib., p. 578)

¹⁸ Jorge Guillén (Valladolid, 18/01/1893, Málaga, 06/02/1984), poeta espanhol, exerceu a função docente ao longo de toda a sua vida, passando por diversos estabelecimentos de educação. Foi leitor de espanhol na Sorbonne de 1917 a 1923, Catedrático em Oxford de 1929 a 1931. Exilado, se estabeleceu nos Estados Unidos, onde prosseguiu na docência universitária. Ao aposentar-se, mudou-se para a Itália, de onde pode retornar à Málaga após o fim da ditadura.

Esta é a terra da Espanha a ser construída e também a matéria humana, “a terra bruta do homem”. Ambos se constroem em um processo paralelo, terra e homem em união intrínseca, terra e homem de Espanha indissociáveis em sua unidade. O tema que se desenvolve neste primeiro tempo é o da formação, não da Espanha somente, mas do homem espanhol, destacando-se diversas vezes no livro a justeza entre ambos a partir da idéia de que esta é uma cultura feita à medida de seu povo.

Em todos estes poemas, fica clara a idéia de uma busca de origens, de elementos que tenham contribuído para a construção da Espanha que o poeta conheceu e sobre a qual se debruça na escrita do livro em análise. Esse olhar voltado às origens é muito interessante, pois se levando em conta a proposta do projeto tradutório muriliano e da busca de compreensão do enigma espanhol, percebe-se esse movimento em direção a um tempo fundador como fundamental para a sua realização. Não basta observar o presente, é preciso saber também como se chegou à atual circunstância, sendo portanto necessário confrontar-se dois tempos, o tempo passado da formação e o tempo presente, para então construir-se uma nova Espanha, aquela que se registraria traduzida poeticamente.

É do presente que o passado reaparece, surge, incita a reflexão. A pedra que tem inscrita uma marca convoca o passado, a virgem negra diz de outros períodos histórico-culturais. Como diz Benjamin (1985, p. 222), o passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção:

“Pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existem um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está a nossa espera. Nesse caso, como a cada geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente. O materialista histórico sabe disso.”(Benjamin, 1985, p.223)

A força messiânica que nos foi concedida pode, ouvido o apelo do passado, “salvá-lo”, evitando que seja esquecido, tratando de compreendê-lo e, por contraparte, permitindo compreender também o presente.

Esse confrontar de dois tempos, o passado e o presente, se mostra claramente no poema seguinte, “São Domingos”:

São Domingos

Antes mesmo de nasceres
 Já o fogo te formava,
 Já o fogo te anunciava:
 Serias a vida toda
 Trabalhado pelo Verbo,
 Atacando o lado oposto.
 Assim tua força lúcida
 Concentrara-se no Cristo.
 Soubeste a linguagem macha
 Que mostra o ser todo inteiro;
 Enquanto a escrita do herege
 Divide o Verbo castiço,
 Ferido na sua essência.

Quiseste comunicar-nos
 Teu fogo de alta linhagem.
 Mas hoje te rejeitamos,
 Duro Domingos domado
 Espanhol – intolerante – ,
 Considera nosso não:
 Que a dimensão atual,
 Contrária ao rigor antigo
 E a purgação pelo fogo,
 Aceita o limite humano
 Inscrito no racional.
 (ibidem, p.578)

De estrutura trabalhada, versos em sete sílabas poéticas na métrica portuguesa, o poema é rico em aliterações e jogos com palavras, denunciando um intenso trabalho com a língua. A construção paralela com anáfora do segundo e do terceiro versos [já o fogo te formava, já o fogo te anunciava] e a aliteração do décimo sétimo verso [duro Domingos domado] são alguns dos recursos mais evidentes.

Estruturado em duas estrofes, de 13 e 11 versos respectivamente, apresenta dois momentos bem delimitados: na primeira estrofe trata-se de São Domingos e seu valor de fogo, relacionado ao divino; na segunda, fala-se de seu complicado relacionamento com os homens e da rejeição atual ao rigor antigo que ele representa.

O uso da palavra fogo, recorrente em ambas as partes, mostra claramente esta mudança. Na primeira estrofe, vemos o fogo que o formava antes mesmo do nascimento e anunciava seu portador. Este é o fogo divino, expresso pelo Verbo, significativamente grafado assim, com maiúscula, por representar também a divindade.

São Domingos, ao usar a palavra, o verbo, o faz a serviço da ordem divina, para transmitir seu fogo, que é de “alta linhagem”, através de uma “linguagem macha que mostra o ser todo inteiro”.

Nesta tarefa, São Domingos foi louvado, tendo sido canonizado ainda em sua época, apenas 13 anos após sua morte. Nascido em Caleruega, Espanha, por volta do ano 1170, Domingos de Guzmán estudou teologia em Palência e com sua pregação combateu a heresia albigense¹⁹ e chegou a fundar uma ordem, a Ordem dos Predicadores ou Dominicanos. Morreu em Bolonha, em 1221, e foi canonizado por Gregório IX em 1234. São Domingos foi um dos braços fortes do catolicismo naquela época de confronto com grupos religiosos que propunham caminhos alternativos dentro do cristianismo. Os combateu com todas as armas de que dispunha, principalmente a palavra em discursos inflamados que comoviam a população.

Mas se foi louvado em seu tempo, hoje sua atitude não atrai julgamentos tão positivos, pois já se olha sob uma nova perspectiva a situação de seu século e os confrontos promovidos pela propagação da fé cristã. Desta forma, na segunda estrofe do poema de Murilo Mendes a tônica do discurso se modifica drasticamente, pois passa a tratar da relação da atualidade com São Domingos, toda ela de rejeição e contrariedade. A conjunção adversativa no décimo sexto verso o denuncia. Domingos quis comunicar seu fogo, sua divina missão, mas hoje é rejeitado, apresentado como duro, intolerante.

A aliteração empregada é aqui muito significativa. Se nos primeiros versos do poema destacava-se uma repetição de “f” e “v” [já o fogo de formava/ já o fogo te anunciava/ serias a vida toda/ trabalhado pelo verbo...], sons que davam ao texto uma fluidez indelével, aqui vemos a dura seqüência em “d”, [duro domingos domado], que interrompe a pronúncia gerando uma sonoridade dura, recortada, interrompida nestes versos em que pausas bem marcadas acentuam a força do não. A palavra intolerante, visualmente separada por traços, se vê destacada, isolada das demais, evidenciando a rejeição explicada nos versos seguintes: a dimensão atual concebe o humano limitado pelo racional, sendo contrária ao rigor antigo.

¹⁹ Ficou conhecida como heresia albigense (devido à sua preponderância nos arredores de Albi, França Meridional) ou cátara (de Kataroi, palavra grega para puro) uma corrente do cristianismo surgida no início do séc. XII que interpretava de forma própria os textos sagrados, independente da organização da igreja católica romana, e que inspirou a formação de uma sociedade com valores e moral próprios. Essa corrente foi perseguida durante a propagação do poder centralizador da igreja, tendo sido seus fiéis obrigados à conversão ou mortos, extinto o seu culto no séc. XIV.

Ao falar de duas concepções diferentes do homem, a antiga de São Domingos e a atual, Murilo Mendes valoriza aquela por mostrar o ser integralmente, conjugando seus aspectos humano e divino, ainda que priorizando o último e propondo a purgação pelo fogo do primeiro. Reconhece seu valor, mas não o propõe para si, pois se inclui na concepção atual ao empregar a primeira pessoa do discurso. Somos nós, os homens de hoje, dentre os quais se inclui o poeta, que rejeitamos o rigor antigo. Murilo Mendes, que já afirmara diversas vezes seu pertencimento ideológico ao século XX, aqui reforça sua afirmação de sempre: “não sou meu sobrevivente, sim meu contemporâneo”.

O homem circunscrito pelos limites do racional é pequeno demais para o poeta, que sempre buscou romper limites e barreiras em busca da ansiada libertação humana. Ao olhar para São Domingos, seu olho armado reconhece nele um alto valor, e o toma como um elemento para a reflexão acerca dos limites humanos, reflexão que o acompanhará por toda a obra.

Ao voltar seu olhar para o tempo passado, Murilo Mendes destaca o papel fundamental da arte no processo de formação espanhola, voltando-se aos poetas e pintores que colaboraram criando o estilo espanhol. No poema “Aos poetas antigos espanhóis”, homenageia os “anônimos de Castela e Galícia,/ cantor didático de Rodrigo El Cid²⁰,/ Arcipreste de Hita²¹, Gonçalo de Berceo,/ poetas do Romanceiro e dos provérbios”, por serem “da linguagem concreta iniciadores”, chamando-os de mestres e posicionando-se como herdeiro ao afirmar ter aprendido com suas lições, das quais destaca o privilégio conferido à materialidade concreta da linguagem na construção da poesia e o conhecimento da hombridade. Esta homenagem, no entanto, não se restringe a esse poema específico, mas se faz presente em todos os poemas deste primeiro tempo espanhol, nos quais o poeta utiliza uma métrica obviamente inspirada na primeira poesia espanhola, como é visível em todas as análises apresentadas.

No poema seguinte, “Aos pintores antigos da Catalunha”, a homenagem é voltada aos que com “rigor de arte e vida” fundaram “o horizonte plástico da Espanha”. Os dois últimos versos do poema, destacados visualmente por virem separados do texto por uma das marcas gráficas adotadas pelo autor, o asterisco, falam da concreção

²⁰ Refere-se à história de Rodrigo de Vivar, El Cid, o campeador, nascido em Vivar, Burgos, em 1043, e morto em Valência, em 1099, herói guerreiro da reconquista espanhola, que inspirou uma das mais importantes sagas poéticas da tradição espanhola, cantada em inúmeras versões durante séculos.

²¹ Juan Ruiz, conhecido como Arcipreste de Hita, foi um poeta castellano de meados do século XIV. Foi clérigo e desempenhou a função de arcipreste na cidade de Hita, forma pela qual ficou conhecido. É autor de “El libro del buen amor”.

por eles operada e que tanto inspira Murilo Mendes nesta obra: “nos afrescos românicos, medida da Catalunha,/ o símbolo em valor concreto já se muda.”

O mote da medida se mostra novamente, aqui sendo a arte presente nos afrescos românicos quem define os limites da Catalunha, mais uma vez tratando-se do tema da identidade do homem e da terra, da cultura e do povo.

Mas em sua homenagem Murilo Mendes não só cita os poetas e pintores, como também escreve poemas nos quais dialoga com obras por eles produzidas, recriando-as em sua escrita em um processo de reelaboração que bem pode ser chamado de tradução, em seu conceito mais amplo.

O primeiro desses poemas é “A virgem de Covet”, escrito a partir da imagem da virgem encontrada na igreja de Covet, como deixa claro o poeta na referência que insere logo abaixo do título, na qual precisa inclusive sua localização na época em que a viu.

A virgem de Covet

(Imagem do séc. XIII, vinda da Igreja de Covet. Museu de Arte Antiga, Barcelona)

Nessa talha policroma
Resumo o estilo severo
Dos primeiros catalães,
Mestres da força, escultores:

Construíram sua fantasia
Com materiais reduzidos.
Ordenaram a solidez
Anulando as formas frouxas.
Substituíram à dureza
Da imagem sacra distante,
A proximidade do humano:
Elementos que ajustados
Pela ternura concisa
E a carga da Idade Média
Criaram a Virgem de Covet.
(p. 580)

Escrito a partir de uma peça artística histórica, pode-se dizer que de certa forma a retrata, mais que a descrevendo, repetindo na escrita seu estilo, traduzindo-a em palavras, o que os gregos chamavam de ecfraasis. Se os mestres escultores catalães usaram materiais reduzidos para construir a imagem, Murilo Mendes usa uma linguagem

concisa, palavras poucas e precisas. Se eles ordenaram a solidez anulando as formas frouxas, Murilo ordenou as palavras em uma métrica restrita, de versos de sete sílabas poéticas.

Observando a imagem da Virgem de Covet, um exemplar da arte românica catalã, encontra-se uma representação simples da virgem com o menino, coerente com sua época e origem, os séculos XII, XIII. Talhada em madeira e pintada em policromia, a peça apresenta uma imagem feminina de traços simples, olhar franco e direto, com o menino ao colo.



A mesma franqueza se apresenta no poema, no qual a linguagem é direta, não rebuscada, sendo por exemplo a primeira estrofe formada toda ela por um único período textual. De estrutura simples, métrica regular, linguagem concisa, o poema não só tematiza a imagem, mas assume muitas de suas características, aproximando-se da idéia de tradução enquanto diálogo interartístico no qual não simplesmente se utiliza a imagem

como motivo para a escrita do poema, mas se constrói o poema de acordo com a imagem criando uma espécie de mão dupla na passagem de uma arte a outra.

A simplicidade tão marcante aqui é motivada por um objetivo muito específico: a proximidade do humano. A imagem foi feita para comunicar aos homens, é simples como o homem do povo, sem rebuscados simbolismos que dificultassem sua compreensão, diferindo da imagem sacra tradicional, caracterizada pelo poeta como distante. E é provavelmente esta a característica da obra que chama a atenção do poeta, sempre tão ocupado com o humano, com a medida humana, seus limites e possibilidades.

Murilo Mendes aponta como definidoras da forma final da peça a ternura concisa e a carga da idade média, que ajustaram os elementos reduzidos que a formaram, relacionando-a a seu tempo e circunstância. Da mesma forma, podemos apontar como elementos fundamentais para o poema a concepção filosófica do autor, sua forma de ver o homem e o mundo.

E este não é o único poema que parte de uma obra pictórica neste primeiro tempo. Em “As carpideiras” processo semelhante se dá, sendo as pinturas do sepulcro de Don Sancho Saiz Carrillo, do ano 1300, então no Museu de Arte Antiga de Barcelona, a obra com a qual se dialoga.

Murilo Mendes também dialoga com a obra dos poetas antigos espanhóis, retomando o Romanceiro do século XV e reelaborando-o em um processo de reescrita que talvez seja o mais claro exemplo da tradução operada. No poema “Romance da penitência do Rei Rodrigo”, o poeta não só retoma um tema da literatura antiga, mas um texto, propondo-se claramente a apresentar uma tradução. O fato de dizer ser o poema extraído, não simplesmente inspirado, do Romanceiro do século XV explicita o objetivo. A sempre precisa escolha vocabular de Murilo Mendes não deixa lugar para a hipótese da eventualidade deste termo.

Romance da penitência do Rei Rodrigo

(Extraído do Romanceiro, séc. XV)

No alto daquela serra,
Serra isolada e bravia
Donde cai a neve em flocos
E a chuva miúda e fria,
Lá onde sibila a cobra
Pelas pedreiras acima,
Morava um velho ermitão

Levando uma santa vida.
Ali um homem aportou,
De longínquas terras vinha;
Encontrou o ermitão
Que mais de cem anos tinha.
_Sou o inditoso Rodrigo
Que até já pouco era rei;
Por meus enganos de amor
Tenho minha alma perdida,
Pelos meus negros pecados
Toda Espanha está destruída.
Por Deus te rogo, ermitão,
Por Deus e Santa Maria,
Que me ouças em confissão
Porque finar-me queria.
Espantou-se o ermitão
E entre lágrimas dizia:
_Confessar-te eu o farei;
Perdoar-te não poderia.
Ao explicar suas razões
Uma voz do céu se ouvia:
_Absolve-o por tua vida,
E dá-lhe, sim, penitência,
Na tumba ao lado da ermida.
Segundo lhe foi revelado
O rei o aviso seguia:
Meteu-se na sepultura
Que ao lado da ermida havia;
Dentro morava uma cobra,
Olhando-a, pavor se sentia,
Três voltas na tumba dava,
Sete cabeças possuía.
_Roga por mim, ermitão,
Para que acabe bem a vida.
O ermitão o encorajava,
Com a grande pedra o cobria,
Rogava a Deus a seu lado
Todas as horas do dia.
_Que tal passas, penitente,
Com tua forte companhia?
_Já me come, ai já me come
Na parte em que mais pequei:
Vem direito até meu membro
Pelo qual me desgracei.
Todos os sinos do céu
Repicavam de alegria;
Todos os sinos da terra
Por si mesmos se tangiam;
A alma do penitente

Direto ao céu já subia.
(p. 581)²²

Se confrontarmos o poema muriliano com o romanceiro espanhol, encontramos uma grande identidade. Há para o romance da penitência de Don Rodrigo muitas versões, recopilações feitas ao longo dos séculos XV e XVI naturalmente com muitas variações no texto, sendo a parte menos variável o final dos versos, justamente pela presença das rimas.

Allá arriba en alta sierra/ alta sierra montesía,
donde cae la nieve a copos/ y el agua menuda y fría,
donde no hay moro ni mora/ ni gente de cristianía,
si no era un ermitaño,/ que hacía muy santa vida.
-Por Dios te pido, ermitaño,/ por Dios y Santa María,
hombre que forzó mujeres/ si el alma tiene perdida.
-Perdida no, el caballero,/ no siendo hermana ni prima.
-Ay de mí, triste cuitado,/ esa fue la mi desdicha,
que dormí con una hermana/ y también con una prima.
Confíesame, el ermitaño,/ confíesame, por tu vida.
-Confesar, confesaréte;/ absolverte no podía.
Estando en estas razones/ del cielo una voz se oía:
-Absuévelo, confesor,/ absuévelo, por tu vida,
y dale de penitencia/ conforme la merecía.
Metiéralo en una tumba/ con una culebra viva;
siete varas tien de largo,/ siete cabezas tenía.
El bueno del ermitaño/ iba a verlo cada día:
-¿Cómo te va, don Rodrigo,/ con tu mala compañía?
-Bien me va, gracias a Dios,/ mejor que yo merecía;
de la rodilla para abajo/ tengo la carne barrida,
de la rodilla para arriba/ pronto me comenzaría.
-Ten paciencia, penitente,/ con tu mala compañía;
le pediré a Dios del cielo/ que te saque de esta vida.
El bueno del ermitaño/ a visitarle volvía:
-¿Cómo te va, don Rodrigo,/ con tu mala compañía?
-Bien me va, gracias a Dios,/ mejor que yo merecía;
de cintura para abajo/ tengo la carne barrida,
ya me llega al corazón/ que era lo que más sentía.
Adiós, adiós, confesor/ que se me acaba la vida.
-Adiós, adiós, penitente,/ Dios vaya en tu compañía.
Las campanas de aquel pueblo/ ellas de sí se tañían
por el alma de Rodrigo/ que para los cielos iba;
dos mil ángeles del cielo/ llevaba en su compañía.

Nesta versão, vários elementos idênticos demonstram a proximidade do poema de Murilo Mendes e o texto do cancionero. Mas há algumas diferenças

²²

A partir daqui, no estudo dos livros de Murilo Mendes, sempre que citamos um poema o fazemos a partir da edição da Poesia completa e prosa, indicando-se por isso apenas a página.

importantes, tanto na descrição das faltas quanto na solução da penitência, compreensíveis por ser este um texto muitas vezes recopilado e objeto trabalhado por diversos copistas existem muitas versões, e por não haver nenhuma informação de Murilo Mendes acerca de qual a versão por ele usada.

O final do drama da penitência de Dom Rodrigo coincide com o do poema muriliano na seguinte versão:

(...) preguntóle cómo estaba:
 -Dios es en la ayuda mía,
 respondió el buen rey Rodrigo,
 la culebra me comía;
 cómeme ya por la parte
 que todo lo merecía,
 por donde fue el principio
 de la mi muy gran desdicha.
 El ermitaño lo esfuerça:
 el buen rey allí moría.
 Aquí acabó el rey Rodrigo,
 Al cielo derecho se iba.

Murilo Mendes respeita fielmente o texto antigo, reescrevendo-o. Também o seu segue, portanto, as regras poéticas que regeram os romances: cantos de origem épica, sobre tudo narrativos e objetivos; fragmentários por centrarem-se em um momento da ação, não figurando antecedentes por serem de conhecimento coletivo; escritos em medida precisa, o verso octassílabo da métrica espanhola, valendo-se de recursos como as antíteses, enumerações, paralelismos, repetições textuais e rimas.

Ao incluir em seu livro um romance “extraído do *Romancero* do séc. XV”, Murilo Mendes se remete à tradição copista da época, atualizando-a ao se inserir em um procedimento hoje não mais usado, e traz à tona a reflexão sobre a importância e validade do conceito de autoria e originalidade.

A questão da validade do conceito de autoria e originalidade fora tratada de forma muito criativa por Borges, que no conto “Pierre Menard, autor do Quixote” (1939) escrevera sobre um autor que teria como projeto principal de sua vida uma obra inacabada: escrever o livro Dom Quixote.

“Quienes han insinuado que Menard dedicó su vida a escribir un Quijote contemporáneo, calumnian su clara memoria. No quería componer otro Quijote – lo cual es facil – sino el Quijote. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo. Su admirable

ambición era producir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes.” (BORGES, 1974)

Conta Borges que a proposta de Pierre Menard fica inconclusa por impossível, mas traz como contribuição um enriquecimento à arte da leitura: “a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas”, que insta a ler com novos olhos toda a literatura já produzida.

Para Isabel Jasinski (2006), o questionamento borgiano a respeito da apropriação autoral apresenta um caráter pós-moderno relacionado ao descentramento da subjetividade, porém, por outro lado, para ela o anacronismo e os erros de atribuição poderiam levar a uma perda da percepção da história associada a um movimento de descontinuidade oposto à tradição e à identidade, desprezando a homologia entre sujeito e obra e propondo a diferença subjetiva e histórica.

Em Murilo Mendes, essas conseqüências não se apresentam, porque situa a sua versão em um contexto tradicional, destacando-se sim a possibilidade de novas leituras da tradição que o anacronismo e os equívocos de atribuição podem facilitar, desde que sejam deliberados. Neste primeiro dos tempos espanhóis, reafirmamos, Murilo Mendes vai em busca do tempo de formação da cultura espanhola e se insere em sua tradição, dialogando com ela através também da retomada de uma técnica de escrita e leitura que, lida à luz da proposta borgiana, bem pode ser vista como fundamental, já que descortina um novo olhar.

E descortinar um novo olhar, permitir que se veja com outros olhos aquilo que sempre vimos, mas talvez nunca tenhamos enxergado, não seria um dos objetivos da tradução espanhola de Murilo Mendes, a qual desta maneira poria em prática aquele preceito de Paul Klee segundo o qual a arte não produz o visível, mas torna visível?

Em todos os poemas até aqui analisados, pode-se perceber o diálogo com a tradição pela temática escolhida e também pela atualização da forma poética adotada, sendo esta a característica principal que distingue o primeiro tempo como um tempo de retorno às origens, tempo de formação.

Se o *Tempo espanhol* se abre com uma referência direta a um episódio histórico ocorrido em Numância enquanto prefiguração espanhola, nos poemas seguintes (“A dama de Elche”, “Cabeça de touro maiorquina” e “Monteserrate”) destaca elementos conformadores da espanholidade, e nos próximos (“Aos poetas antigos espanhóis” e “Aos pintores antigos da Catalunha”) rende homenagem aos poetas e pintores

antigos, inclusive com eles estabelecendo um diálogo ao retomar suas obras como temas para algumas poesias, como vimos em “A virgem de Covet”.

Em Murilo Mendes, portanto, temos de falar de um movimento de continuidade favorável à tradição e à identidade.

O poema “Jorge Manrique”, o último deste que denominamos primeiro grupo, finaliza a seqüência com uma série de interrogações sobre a permanência de tudo o que era valorizado na época até então revisitada, a da formação espanhola, principalmente seu século XV.

Jorge Manrique

Onde a glória do perdido pai,
 Onde a dormida beleza dessas damas
 E o som delgado da vihuela?
 Onde os guerreiros de Espanha
 Largos no combate, sóbrios de viver?
 Onde as máquinas do orgulho fértil
 E as torres da mouraria acesas?
 Depois da morte
 Não existe outro mal, nem outra pena.
 Se a vida não se perfez,
 Também já passou a morte.
 (p. 583)

Jorge Manrique, poeta lírico nascido em Palência em 1440, é considerado um dos grandes nomes da poesia espanhola do séc. XV, tendo desenvolvido em sua escrita a temática da fugacidade do tempo, da fortuna e da morte, encarnando a angústia da percepção das mudanças ocorridas na época. Sua obra mais conhecida são as “Coplas a la muerte de su padre”.

Murilo Mendes, quinhentos anos mais tarde, retoma seus questionamentos e pergunta o que é de tudo aquilo que parecia tanto importar, implantando uma reflexão sobre a fugacidade muito própria da tradição à qual se aproxima. Onde tudo o que importava àquele tempo? Onde sua inquietação? Interrogações estas que, pela técnica do anacronismo deliberado, são apresentadas também à contemporaneidade, fazendo refletir sobre a fugacidade de tudo aquilo que parece importante também nos dias de hoje.

Laís Correia de Araújo já assinalara a forma original de Murilo Mendes se relacionar com a tradição que revisita, afirmando sua função catalisadora.

“A sua aproximação (antes reencontro, retomada, revisão) vivencial e recriadora com as motivações da cultura ibérica (...) ao invés de forçar qualquer antinomia entre aspectos históricos da linguagem poética, elimina as supostas barreiras e faz sobressair, sincronicamente, a interdependência tradição-invenção em que o poeta funciona como elemento catalisador.”(1972, p. 73)

Unindo de maneira primorosa tradição e invenção, Murilo Mendes traz reflexões da lírica antiga para a contemporaneidade, aproxima-se da tradição e não só a explora como tema, mas a deixa revigorada, ela também saindo enriquecida deste encontro.

No artigo “Sobre o ponto de vista nas artes”, o filósofo Ortega y Gasset²³ faz um estudo sobre o olhar interessante para pensarmos a retomada da lírica antiga por Murilo Mendes, estudo no qual associa a história da filosofia ocidental e o percurso da pintura nos seis últimos séculos segundo a variação do ponto de vista, que como um princípio geral influenciaria toda a evolução do espírito europeu. Segundo o filósofo, é a variação do ponto de vista da visão próxima à visão distante o que movimenta a evolução da pintura, que passa dos volumes aos espaços.

Analisando o ponto de vista na pintura, de Giotto aos cubistas, conclui que há uma lei por trás da história da pintura, a qual considera de uma simplicidade inquietante:

“La ley rectora de las grandes variaciones pictóricas es de una simplicidad inquietante. Primero se pintan cosas; luego, sensaciones; por último ideas. Esto quiere decir que la atención del artista ha comenzado fijándose en la realidad externa, luego en lo subjetivo, por último en lo intrasubjetivo.” (Ortega y Gasset, 1986, p. 456)

Esta mesma linha de evolução, demonstra, seguiu a filosofia ocidental. Junto à pintura de Giotto, que tratava de corpos sólidos e independentes, a filosofia considerava que a realidade eram as substancias individuais. Com Descartes, que coincide com a pintura do espaço, as substâncias plurais e independentes se esfumam e o real passa a ser o espaço. Nos séculos seguintes, o subjetivismo vai se tornando mais radical, até que os filósofos do extremo positivismo reduzem a realidade universal a sensações puras. É um processo de desrealização progressiva do mundo, que chega ao intrasubjetivo ou “conteúdo da consciência”.

²³ O filósofo espanhol Ortega y Gasset (1883 - 1955) dedicou-se intensamente à compreensão de seu tempo, o conturbado século XX, qualificado por ele como um século em crise. Nascido no século XIX, percebeu agudamente a mudança em processo no pensamento europeu de então, interessando-se enormemente pelo tema da arte como expressão da sociedade.

“Um mundo de alucinación no sería real, pero tampoco dejaría de ser un mundo, un universo objetivo, lleno de sentido y perfección. Aunque el centauro imaginario no galope en realidad, cola y cernejas al viento sobre efectivas praderas, posee una peculiar independencia frente al sujeto que lo imagina. Es un objeto virtual, o, como dice la más reciente filosofía, un objeto ideal. (...) Cómo no sorprenderse de la coincidencia entre tal filosofía y su pintura sincrónica, llamada expresionismo o cubismo?” (ibidem, p. 457)

Como não se surpreender diante da coincidência entre a filosofia da primeira metade do século XX e a poesia de Murilo Mendes?

Ao observar a consonância da evolução da pintura e da filosofia ocidentais, Ortega y Gasset não pretende mais que mostrar como a arte de sua época não foi um fenômeno aleatório, mas sim condizente com sua concepção de mundo e sua filosofia. Ao retomá-lo, pretendemos mostrar como ao revisitar a lírica antiga um poeta tão antenado à sua contemporaneidade como Murilo Mendes fez mais do que retomar suas formas clássicas: trouxe à cena atual reflexões próprias da concepção de mundo que então se sustentava e as confrontou à atual visão de mundo.

A fugacidade do tempo e a morte são temas que retomados pelo poeta despertam novos questionamentos, principalmente se contrastados com as idéias religiosas católicas, de dogmas como a vida após a morte e o juízo final, tantas vezes reafirmados por Murilo em seus poemas.

A última estrofe do poema “Jorge Manrique”, contundente na idéia da morte como fim da vida, após a qual já nada importa por nada existir, introduz uma formulação perturbadora que põe em xeque muito mais que a poesia antiga.

Com os questionamentos de Manrique e as reflexões por eles despertadas, marca-se o fim daquele que denominamos o primeiro dos tempos espanhóis do livro, o tempo clássico de formação, no qual o poeta não só revisitou a tradição fundadora da hispanidade e fez-nos repensá-la, mas também, e ao mesmo tempo, despertou uma interrogação mais profunda acerca de nós mesmos. Ao olharmos para o outro, como sempre, acabamos encontrando em seus olhos um espelho de nós mesmos.

4.1.2 Segundo tempo: humanidade, experimentalismo e concisão à medida de Castela.

Assim como para estruturar o estudo de *Tempo espanhol* falamos de um primeiro grupo de poemas centralizados em torno do tema histórico-fundacional

espanhol, o qual chamamos de tempo clássico de formação, trataremos agora de um segundo, organizado este em torno à um espaço geográfico-cultural específico: o de Castela.

Do poema “Ávila” ao “Pedra de Unamuno”, há um total de 27 poemas que podem ser agrupados por versarem todos, de uma forma ou de outra, seja tratando de uma cidade, seja enfocando um poeta, pintor ou santo a ela relacionado, da questão do tempo e do espaço Castelhanos.

No poema que abre este grupo, fica clara a ruptura com os poemas anteriores do livro e a introdução de um novo momento, no qual se encara a atualidade através de uma das faces da Espanha contemporânea de Murilo Mendes. Neste grupo de poemas, a tentativa de combinação de humanidade, experimentalismo e concisão, preconizados pelo poeta para o futuro da poesia²⁴, podem servir de referência para a leitura.

Ávila

O aeronauta conduz a bordo a palavra silêncio.
Sobrevoamos Ávila, composição abstrata.
O avião abrindo curvas dá guinadas
Como os movimentos da alma na escrita de Santa Teresa.
Ávila absorvida, surge Madrid à frente:
Subimos agora as ladeiras da descida.

*

Volto a ver Ávila, contornada a pé.
Em Ávila recebi minha ração de silêncio maior
E pude decifrar o texto de meu enigma:
Deus permitiu que eu cresça desde o início
No espaço de minha fome e sede.
Permitiu que eu tocasse o núcleo da minha origem,
Eu que sou o não-figurativo, o não nomeado,
O não-inaugurado, o que sempre se perfaz,
Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto;
Alguém que é ninguém,
De amor consumido pelo Nada ou Tudo,
O que nunca abriu a boca, nem supõe o milagre,
Habita na aflição, na densidade,
Sem Espanha e com Espanha.
Que muero porque no muero.

²⁴ “Qual será o futuro da poesia, não sei; espero que não seja o da ecolalia e do monossilabismo. O discurso aristotélico, é verdade, me aborrece e está superado; mas creio ainda na tentativa de se combinar humanidade, experimentalismo e concisão.” Trecho de carta de MM à Laís Corrêa de Araújo. (Araújo, 1972, p. 84)

*

Severa e castigada, Ávila funda
 O espaço criador do espaço,
 A pedra macha de Espanha
 Que cerra o segredo.
 (p. 584)

Neste poema, abandona-se a prática da retomada da estrutura lírica antiga, constante nos textos do primeiro grupo, assumindo o autor um verso moderno, com suas características próprias de poesia arrojada, trabalhada cuidadosamente em sua forma, que aqui atinge como comentado anteriormente o máximo de concreção.

Júlio Castañon Guimarães (2001) destaca entre os elementos estruturais que fundamentam este livro a tendência à condensação poética, que se mostra na dimensão reduzida com metro curto e frases diretas e simples, o vocabulário simplificado em decorrência da adesão à realidade que se torna objeto dos poemas e, valendo-se da terminologia de Haroldo de Campos, o processo de substantivação que a nível vocabular se mostra na insistência de vocábulos como concreto, rigor, concisão, etc.

No poema Ávila, por exemplo, pode-se ver em seu primeiro verso a tendência às frases simples, em ordem direta, já que todo o verso é formado por uma única oração direta: “O aeronauta conduz a bordo a palavra silêncio”, tendência essa que se mantém por todo o texto, no qual é comum encontrarmos frases diretas contidas em um ou dois versos.

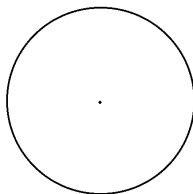
A escolha vocabular deste poema também atesta o que se diz sobre a tendência à simplicidade, destacando-se neste âmbito somente o vocábulo “aeronauta”, que por sua introdução no contexto de um livro que até então vinha retomando temas da tradição ibérica, chama a atenção para um novo momento, de modernidade, além de ser um vocábulo em tudo familiar à lírica muriliana, que como “cosmonauta” há muito fora pelo poeta introduzido em sua obra.

Vale destacar neste poema seu apelo visual e sonoro. Há diversas referências visuais, as quais descrevem um movimento circular: “o avião abrindo **curvas** dá guinadas”, “volto a ver Ávila, **contornada** a pé”. Este movimento circular se dirige para o centro, levando a um nível de intimidade, de interioridade, que só o eu consigo mesmo pode alcançar, permitindo-lhe tocar “o núcleo de sua origem”, o “sol interior que acende o esqueleto”.

O tempo e o espaço que Murilo Mendes descreve a partir de Ávila não são nem o tempo e o espaço antigos, da cidade medieval, nem o tempo e o espaços lineares e progressistas. São, antes, o tempo e o espaço circulares da eternidade. Nada do esquema temporal linear da história moderna, nada do espaço linear descrito pela geografia física, mas os do eterno retorno.

Como o movimento que o poema imprime é de internalização, a idéia do silêncio é fundamental, por isso desde o primeiro verso, “o aeronauta conduz a bordo a palavra **silêncio**”, introduz-se a idéia, que depois se reforça na segunda estrofe: “em Ávila recebi minha razão de **silêncio** maior”. Na segunda estrofe o silêncio é interior, por isso um silêncio maior. Todo o movimento do poema se direciona para isso, sendo o apelo visual e o sonoro fundamentais para gerar a percepção de intimidade que o poema alcança.

É no movimento de internalização que a visão de Ávila promove ser possível “decifrar o texto do próprio enigma”, atingir o próprio centro e conquistar o autoconhecimento, saber-se “o não-figurativo, o não-nomeado, o não-inaugurado, o que sempre se perfaz”.



A imagem do centro, o ponto central no círculo perfeito, é um símbolo da individualidade, a conquista da consciência de si mesmo. Também é uma imagem que pode simbolicamente representar esta Ávila, cidade amuralhada, circunscrita, que como ponto original “funda o espaço criador do espaço/ a pedra macha de Espanha/ que cerra o segredo”.

“Ávila” é um poema carregado de simbolismo, introduzindo muitos dos temas que serão desenvolvidos ao longo do livro e sinalizando para o fato de que muito mais do que um livro sobre Espanha, estamos diante de um livro escrito a partir de Espanha, mas que se alça a vãos muito mais altos. Como nas palavras de Barthes já citadas, escritas a respeito de sua forma de escrita em *O império dos signos*, podemos dizer que a referência geográfico-cultural a partir da qual o livro é escrito, pôs o autor na condição de escrever. No verso 20 deste poema há indício dessa postura: “sem Espanha e

com Espanha”, expressão que pode ser lida no sentido de uma busca filosófica do eu, sem ou com Espanha, mas ciente de si mesmo, em busca de si mesmo.

Pela simples observação da seqüência dos títulos dos poemas que compõem este grupo castelhano²⁵, corre-se o risco de atribuir ao livro um caráter muito superficial, de literatura de viagem, aproximando-o a um erudito guia turístico-poético de Castela. Títulos de poemas com os nomes das cidades mais procuradas pelos turistas na região, como “Ávila”, “Segóvia”, “Toledo”, “Madrid” e “O dia do Escorial”, este último ainda mais suspeito que os demais, por transmitir a idéia de um dia de passeio turístico em um local interessante, além do fato de se citarem aqueles poetas, pintores ou santos sempre aludidos nos guias de viagem, podem produzir uma impressão equivocada que somente uma leitura atenta de toda a obra, que permita perceber os questionamentos filosóficos e inquietações humanas expressos em suas páginas, pode esclarecer.

Se há um lado de guia turístico-poético neste livro, há também uma outra face que o alça à condição de alta literatura, a qual reside tanto em sua qualidade formal, quanto em sua profundidade temática, raças a qual Régis Bonvicino o denominou precisamente de “anticlássico, antiguiaturístico”.

Júlio Castañon Guimarães, no já citado estudo sobre *Tempo Espanhol*, considera o aspecto cultural uma característica marcante nos livros murilianos escritos a partir de espaços geográficos determinados, afirmando ser a incursão do poeta pela literatura de viagem carregada de “características muito especiais, pois nesse setor ele nunca se desviou para o relato ou a crônica. Na verdade, os espaços geográficos a partir dos quais ele escreveu eram, não espaços naturais, mas espaços onde se erguem elementos culturais.”

Se concordamos com esta leitura no sentido de que Murilo Mendes buscava apreender a cultura espanhola, acrescentamos a idéia de que acima de tudo buscava compreender o homem espanhol, criador desta cultura sendo ele mesmo criado por ela e, mais amplamente, buscava compreender o ser humano e interagir com a cultura que estava conhecendo. Profundamente humanista, marcado sempre por uma inquietação filosófico-religiosa, Murilo Mendes nunca abandona a angústia do homem que agoniza,

²⁵ Os títulos dos poemas, na ordem em que aparecem no livro, são: Ávila; Santa Tereza de Jesus; Segóvia; São João da Cruz; O dia do Escorial; Homenagem a Cervantes; O sol de Ilhescas; Toledo; El Greco; A tesoura de Toledo; Santo Inácio de Loiola; Arco de Góngora; Lida de Góngora; A Tomás Luis de Victoria, músico; Inspirado em Lope de veja; Tirso de Molina; Tema de Calderón; Tempo de Quevedo; Madrid; Velázquez; Chuva em Castela; Goya; Manola; O rito cruento; Na corrida; Lamento de Rosalía; Pedra de Unamuno.

que vive lutando e tratando de entender os grandes enigmas que sempre guardaram os mais profundos mistérios.

Além de se unirem pela medida de Castela, tratando de cidades e personagens ilustres a elas associados, os poemas que formam este grupo também podem ser relacionados pelo fato de tratarem de alguns temas recorrentes: o enigma, a medida humana, a morte e o silêncio.

O tema do enigma aparece, por exemplo, no trecho já citado do poema Ávila, no qual o enigma é do próprio eu: “em Ávila recebi minha ração de silêncio maior/ e pude decifrar o texto de meu enigma”. Ou no poema Santa Tereza de Jesus, no qual se fala de decifrar “o mistério masculino de Espanha”. Decifrado ou não, o enigma será uma das marcas deste grupo de poemas, a qual será carregada também pelas pessoas nele inscritas, como o escritor Tirso de Molina, caracterizado no poema que leva seu nome como “homem de enigma”.

Se há um enigma espanhol, este é da terra e de seus homens, unidade indissociável para o poeta que fala de uma medida única para todos eles, a medida de Castela, destacando sempre a “justeza entre o homem e o solo”, e afirmando haver uma unidade entre o homem espanhol e sua língua, sua cultura: “entre o espanhol e sua língua/ que estreita comunidade”.

O tema do enigma, pode-se dizer, acompanha toda a obra espanhola de Murilo Mendes, o que de acordo com a leitura que propomos, pautada por um projeto tradutório, é muito instigante, já que demonstra o interesse em encontrar respostas, em decifrar o enigma de Castela e de Espanha, passos fundamentais para se operar uma tradução, e a nível mais amplo fala da busca filosófica expressa na busca de decifrar o enigma humano.

O enigma humano aqui é enfocado pelo recorte que Castela lhe proporciona, sendo a idéia da medida humana um dos temas recorrentes. O homem e sua medida, a medida da terra e seu reflexo na medida do homem, ajustados sempre e mais quando feitos “à sua imagem e semelhança”.

É ainda no poema “Ávila” que encontramos a primeira referência à medida humana: “Deus permitiu que eu cresça desde o início/ no espaço árido de minha fome e sede.” Idéia que se desenvolve mais plenamente no poema “Homenagem a Cervantes”

Homenagem a Cervantes

Na estepe de Castela o homem mede a sede,
 Mede o sol, desdém e força.
 Na estepe de Castela
 O homem mede suas malandanças,
 Caminha com a rudeza a tiracolo.
 Na estepe de Castela
 Campos desnudos, vento e argila,
 Céu côncavo, cifrado,
 Determinam o espaço substantivo,
 O estilo do silêncio:
 E o silêncio cria o homem de Castela.

*

Armado por cinqüenta anos de silêncio
 Teu herói marcha com seu escudeiro
 Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,
 Antes parte integrante de si mesmo.
 Não precisou marchar além da Espanha.
 Ao alcance da mão temos o homem, o mundo,
 Mesmo medidos num espaço angusto.
 Paralelamente, no teu livro total
 Se como terrestre experiência.

*

No espaço e na medida de Castela,
 Na solidão do ar absoluto de Castela
 Distingui minha medida temporal.

O homem foi criado para se conhecer circunscrito,
 Seus ângulos e arestas o definem.
 Castela interior que me demarcas,
 Correspondes à outra Castela clássica,
 Ameaçada Castela: aqui a indústria
 Já inaugura sua máquina indiscreta.

Mas, se deve nutrir teus homens secos,
 Que venha e permaneça a máquina indiscreta:
 Frente ao excesso mecânico da técnica,
 Frente a moinhos com radar, Dulcinéias de vidro, armaduras
 [atômicas,

Responderá o equilíbrio de Cervantes.
 (p. 588)

A medida de Castela dá a medida do homem, que nela mede a sede, mede o sol, mede suas malandanças... O espaço silencioso de Castela cria o homem de Castela, o qual é representado por seu herói, o Quixote, descrito por Murilo Mendes na segunda estrofe do poema.

Símbolo dos homens de Castela, e por escolha pessoal do poeta seu pai adotivo, o Quixote a todos representa. É um homem experiente, armado por cinquenta anos do silêncio de Castela, que marcha em companhia de seu escudeiro, Sancho Panza, apresentado no poema como parte integrante do próprio Quixote. Essa leitura da clássica dupla, carregada da filosofia unamuniana, que em sua interpretação fala do Quixote como a lado mais nobre, idealista e sonhador que há em todos os homens, e de Sancho como o lado mais materialista, aferrado às necessidades básicas da sobrevivência, é em tudo coerente com a proposta filosófica de humanismo e busca do autoconhecimento expressa já no poema Ávila.

O Quixotismo é, para o filósofo Miguel de Unamuno, a primeira filosofia autenticamente espanhola, uma concepção de vida que se desprende de um personagem de ficção, ideal, utópico. Em sua obra, dois importantes livros tratam do tema em questão: “Vida de Dom Quixote e Sancho Pança” e “Do sentimento trágico da vida”, em seu último capítulo principalmente. Em ambos, mais que o problema espanhol, o que se desenvolve é uma visão filosófica da vida, a qual pensamos ser bastante adequada para o estudo da obra em questão.

A vontade de mudar o mundo é uma das características do Quixotismo sustentado por Unamuno, que se mostra como “uma luta entre o que o mundo é, segundo a razão da ciência nos mostra, e o que queremos que seja, segundo a fé de nossa religião nos diz”. A razão do mundo aparençial, fenomênico, vai sendo por Don Quixote substituída pelo mundo imaginário, essencial e noumênico que traz dentro de si. Desta forma, as aventuras quixotescas apresentam um constante progresso do ideal sobre o real. Serrano Poncela (1978) afirma que, como exemplo deste processo, basta recordar o desenvolvimento dos capítulos principais da história, desde as jornadas de solidão e desvalimento com que se inicia, com o cavaleiro só pelo campo de Montiel, até o encontro ao final da história com dom Álvaro Tarfe, conhecedor de suas façanhas e admirador. Além disso, cita a gradual quixotização de Sancho, até converter-se em um parônimo espiritual de seu senhor, e acima de tudo a gradual quixotização do leitor, que ao terminar a história “se dá conta pela primeira vez, entre admirado e confuso, de que foi deixando levar sua razão pela sem-razão do herói (...) Don Quixote, fiel a seu mundo noumênico, de essências ou ideais, o mantém incansavelmente por meio de uma fé viva, de obras em ações, de mística contemplação em outras, sem dar passo em nenhum instante à dúvida racional.”

No capítulo XXX do “Vida de don Quixote e Sancho Paça” lê-se a concepção de vida que Unamuno extrai do Quixote: “Rogo ao leitor que releia este admirável diálogo, por cifrar-se nele a íntima essência do quixotismo em quanto doutrina do conhecimento. Às mentiras de Sancho fingindo sucessos segundo a conformidade da vida vulgar e aparential, respondiam as altas verdades da fé de Don Quixote, baseadas na vida fundamental e profunda”.

Ao final do livro, na cena da morte de Quixote, quando volta a ser simplesmente Don Alonso Quijano, o Bom, para se despedir deste mundo resolvendo as questões práticas de herança e todo o necessário, Unamuno mostra como o leitor se assusta e fica mais uma vez preso pela teia tramada por Cervantes. Assim como no princípio o que causa estranhamento é a loucura do personagem, ao fim do livro é sua praticidade e raciocínio tão dentro do padrão que o geram. Mas a orfandade é, aqui, só uma sensação, porque ao abstrair-se deste sentimento o leitor se vê com uma inquietação filosófica e acaba por descobrir que há uma lição também nesta cena: quem morre não é Don Quixote, mas simplesmente Alonso Quijano. Quixote continua vivo juntamente com seus ideais cavaleirescos, em todos aqueles que com ele conviveram na história, e acima de tudo nos leitores que se deixam inspirar por sua filosofia de vida.

Se a natureza complexa do ser humano faz com que haja dentro de cada homem dois lados, Sancho não é um “duplo hostil ou lado oposto” do Quixote, mas “parte integrante de si mesmo”. O herói de Castela é um homem como qualquer outro, mas que diante do dilema da duplicidade, opta por marchar com suas duas partes, paralelamente.

E “não precisou marchar além da Espanha”, como não precisa nenhum outro homem, já que “ao alcance da mão temos o homem, o mundo,/ mesmo medidos num espaço angusto.” A medida de Castela é apenas uma referência necessária para o autoconhecimento. Nesta medida e espaço é que o eu pode distinguir sua medida, pois “o homem foi criado para se conhecer circunscrito”, definido e demarcado pelos “ângulos e arestas” de uma Castela interior.

O tema do homem circunscrito e inscrito na cruz do tempo e do espaço, do qual já tratamos, volta a se mostrar rentável para a leitura destes poemas. Note-se que a medida encontrada no verso 23 do poema é temporal: “No espaço e na medida de Castela,/ na solidão absoluta de Castela/ distingui minha medida temporal.” Espaço e tempo se cruzando e encontrando num ponto central, o homem.

É interessante também a idéia de que a Castela interior corresponde à Castela Clássica, expressa nos versos 26 e 27, enfrentando-se o presente com o passado na conformação da referência castelhana do poeta, soma da cultura e história com o espaço visitado e o povo conhecido. Castela não é uma região somente, a referência castelhana do poema não é apenas geográfica, já se disse, mas cultural e humana. Tanto é assim que a possibilidade da destruição do espaço visível pela introdução da indústria é aceita pela necessidade da sobrevivência humana, que garantirá a perpetuação do espaço invisível pelo “equilíbrio de Cervantes”.

A medida Castelhana será também um tema desenvolvido no poema “El Greco”. “Aparentemente sem medida,/ aparentemente distante do mundo” são os primeiros versos do poema, que começam por apresentar o pintor e seus personagens: “El Greco, bizantino, italiano incerto,/ encontra em Castela sua medida,/ em Toledo sua matéria e forma própria.” E sua medida é o homem, expõe Murilo Mendes ao afirmar que a ele ajusta tudo o que pinta: “El Greco funda o estilo plástico de Castela (...) Desde então ajusta ao homem/ seus anjos e santos”. O homem é a medida de Castela, e a identidade do homem com a terra é o que tão intensamente se canta.

A lógica desta identidade está na concepção humanista da vida. “Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,/ quem o situaria?” O homem como centro de tudo, como medida e chave para a compreensão do mundo, é a filosofia que vai se delineando como linha mestra do pensamento expresso nestes poemas.

Tempo de Quevedo

Quevedo, a angústia do tempo
Informa tua visão concreta.

A Espanha sem relógio mede o tempo
No instrumento elíptico da caveira.

Mas o último anjo, matemático,
Virá para reunir a caveira geral,
Virá para ceifar todo o angelismo:
Empunhando a trombeta construída
Com implacável certeza,
Medida e timbre justos,
Fará o homem se conhecer
Nos seus limites precisos.

O tempo se medirá, concreto,

Depois de esgotada a clepsidra.
 E tua angústia do tempo
 – Transitório Quevedo que já foste – ,
 Aferida a rigor, torna-se vã.
 Saberás, saberás. (p. 597)

Tempo de Quevedo é um poema exemplar da experimentação formal de Murilo Mendes, que neste livro, como já demonstrado, o leva a um ponto máximo de concretude, notável neste poema até mesmo pela repetição do vocábulo concreto: concreta é a visão, matemático o último anjo, justos a medida e o timbre da trombeta construída com implacável certeza, precisos os limites do homem, concreto o tempo que se medirá, rigorosa a aferição. A concisão também é uma característica presente, visualmente perceptível nos versos curtos, nas duas primeiras estrofes com apenas dois versos cada uma, na forma direta como as idéias são introduzidas.

A concisão, a redutibilidade do discurso por concreção, é uma característica apontada por Laís Correa de Araújo (1972, p. 82) como sendo um objetivo reiterado do poeta em *Tempo espanhol*, não verificando nesse livro “a ocorrência de formas frouxas, parasitárias zonas de articulação do poema, presumidas como necessários esteios do timbre e intensidade poéticos ou de riqueza expressiva”, e ao mesmo tempo constatando uma “desobstrução consciente de toda a frágil beleza gratuitamente metafórica, de todo o idealismo vazio das inefáveis imagens subjetivas.”

O tema da medida humana é também desenvolvido no poema e explicita a poderosa influência do pensamento religioso cristão na poesia de Murilo Mendes: é no dia do juízo final que o homem conhecerá seus limites precisos, quando o último anjo empunhará a trombeta implacavelmente certa e lhe mostrará quem ele é. É via pensamento religioso que a angústia do tempo se soluciona aqui, introduzindo-se a idéia da eternidade espiritual como solução para a finitude de tudo o que é pessoal e transitório. A repetição do verbo no último verso assegura o tom profético ao poema: “Saberás, saberás.”

Madrid

A José Antonio Novaes

Diversa Madrid, criada
 Com fundo calor humano,
 Teu encanto não se mede
 Por monumento ou paisagem.

Não sendo antiga nem atual,

Donde teu encanto, Madrid?
 Vem direto do teu povo
 Denso, nervoso, sensível,

Que sabe amar, dialogar,
 Dividir gozo e trabalho,
 Racionalizar sua pena
 E despistar o cronômetro.

Esse encanto vem ainda
 De tuas mulheres intensas,
 Nascidas para *lucir*;
 Dos teus espaços abertos,

Cantantes, comunicantes;
 Dos teus ares circulares
 Filtrados nos altos filtros
 Da serra de Guadarrama.

*

Diversa Madrid dos gritos
 Ocultos ou manifestos:
 Sopra aqui um vento afiado
 De conspiração permanente.

Não és cidade montada
 Para o prazer do turista,
 Nem medieval ou futura:
 Madrid nervosa e desperta,

És o posto cotidiano
 Com dimensão definida,
 Onde se aprende bem cedo
 O rude ofício da vida.
 (p. 598)

Dos elementos preconizados à poesia pelo poeta, humanidade, experimentalismo e concisão, no poema “Madrid” podemos ver todos eles, mas destaca-se indubitavelmente o primeiro. Estruturado em uma métrica simplificada e regular, com oito estrofes de quatro versos cada, cada um com sete sílabas poéticas, metro popular por natureza, é um poema sobre o povo madrilenho. A cidade, “criada com fundo calor humano”, que tem seu encanto em seu povo, não feita para o turista, mas para o próprio povo, só tem validade pelas pessoas, por seu lado humano.

Nem antiga, nem atual, Madri está fora do tempo. Quem define seu tempo é o homem, o madrilenho, que sabe “despistar o cronômetro”, criando “com fundo

calor humano” uma cidade outra, que não se mostra ao turista, mas se dá inteiramente àquele que consegue captar o seu enigma.

É, também, cidade que vive o drama da política espanhola de então, na qual conspirações são permanentes, sendo ofício rude o que seu povo enfrenta. Cidade real, de homens reais, não apenas local idealizado para servir de tema à poesia. A matéria da poesia de Murilo Mendes é a vida real.

Humanidade, experimentalismo e concisão são as características que, combinadas, Murilo Mendes propunha para o futuro da poesia. Neste segundo tempo estas parecem ter sido suas palavras de ordem.

4.1.3 *Terceiro tempo: tempo de “cante flamenco”*

Se no grupo anterior de poemas Murilo Mendes soube explorar o som silencioso e o timbre áspero desse povo, que “cria o homem de Castela” e “explode no quadro” de El Greco, , na Andaluzia o poeta trabalha com o som do canto e da dança, do eco das vozes estridentes que gritam as “saetas”, do murmúrio eterno das águas mouras, com o “tom vital, altíssimo”.

Mesmo em um pequeno “pueblo”, que em um esforço de presentificação rejeita a idéia de aniquilamento e joga aos dados a ressurreição da carne, o poeta não encontra silêncio, e sim “um som qualquer ressoa prolongado/ no ouvido de animal, pessoa ou casa”. O som como sinônimo de vida integral, por sua participação, todos os seres, inclusive os inanimados segundo a lógica cotidiana ocidental, explodindo por todas as partes.

Até a passagem do tempo traz seu som. O sétimo verso do poema “Pueblo”, “os minutos pacientes limam os dias”, inspirado nos versos de Gôngora, “las horas que limando están los días/ los días que royendo están los años”, faz com que mesmo a paciente e constante ação do tempo seja percebida sonoramente.

E se um pequeno “pueblo” é assim tão rico de sons, o que dizer da Sevilha de Murilo, formada para cantar, formada para dançar, Sevilha dos lamentos? O que esperar do canto flamenco de “La Niña de los Peines”?

Este terceiro tempo é o tempo do *cante flamenco*, todo ele dominado por esse som que ecoa pelos pátios da Andaluzia, grito da alma que carrega o íntimo timbre do sangue, como diz o poeta.

Tempo de cante flamenco

À memória de Antonia Mercé

– La Argentina –

1

Andaluzia,
 Nos teus pátios o eco rouco do *flamenco*
 Minuciosamente elucidado, grito
 Rigoroso de queixa espessa,
 O espaço de aridez. Súbito
 O timbre íntimo do sangue, apelo martelado, mecânico.

2

Eu no *flamenco*
 Sinto o som próximo,
 Sinto o átomo do som
 E no gregoriano.

Eu no *flamenco*
 Me atinjo lícido,
 Situado no cume
 Do ente vazio.

(Eu no *flamenco*)
 De qualquer limo,
 No justo oriente
 Da fome nossa.

Eu no *flamenco*
 Espanha esdrúxula
 De sopro orgânico
 Encontro, e me sei.
 (p. 608)

Na parte 1, o ecoar do flamenco por Andaluzia; na parte 2, seu ecoar no poeta, no “eu” que no flamenco sente o átomo do som de tão próximo, atinge o centro de si mesmo, encontra uma face de Espanha e sabe a si mesmo, encontrando-se também.

La Niña de los Peines

Sua voz:
 Esta é a própria flecha da alma
 Vertical na sua origem,
 Forçada a se transformar em curvas,
 Abrindo a lamentação
 Que nasce no deserto anterior
 E provoca à sua passagem o eco andaluz.
 (p. 609)

La Niña de los Peines foi uma famosa cantora de flamenco chamada Pastora María Pavón Cruz, que na primeira metade do século XX encantou a todos, inclusive poetas como García Lorca que, segundo se conta, ficou fascinado ao ouvi-la cantar²⁶.

Para Murilo, sua voz descreve o próprio movimento da alma que, trilhando um caminho vertical por sua natureza divina, se vê forçada a transformar sua trajetória em curvas por força da materialidade. No mito da queda da alma na matéria, narrado pelo filósofo Plotino²⁷, fala-se dos movimentos descritos pela alma. Segundo o mito, em um momento original todas as almas seguiam uma trajetória vertical e ascendente sob a orientação direta dos deuses, até que em um dado momento se viram refletidas no espelho da ilusão, enamorando-se pela própria imagem. Lançaram-se então ao vazio em busca dessa imagem, caindo no mundo da manifestação, onde passaram a perambular em busca daquela que não sabiam ser elas mesmas. Desde então, passaram a descrever um movimento sinuoso em uma busca que não sabem ser de si mesmas.

²⁶ Atribui-se a García Lorca o seguinte texto: "Una vez, la cantaora andaluza Pastora Pavón, La Niña de los Peines, sombrío genio hispánico, equivalente en capacidad de fantasía a Goya y a Rafael el Gallo, cantaba en una tabernilla de Cádiz: Jugaba con su voz de sombra, con su voz de estaño fundido, con su voz cubierta de musgo, y se la enredaba en la cabellera o la mojaba en manzanilla o la perdía por unos jarabes oscuros y lejanísimos. Pero nada; era inútil. Los oyentes permanecían callados (...) Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un vaso de cazalla como fuego, y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, amigo de los vientos cargados de arena, que hacía que los oyentes se rasgaran los trajes casi con el mismo ritmo con que se los rompen los negros antillanos del rito lucumí, apelonados ante la imagen de Santa Bárbara. La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétanos de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poderse mantener en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende viniera y se dignara luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad, y se abría como una mano de diez dedos por los pies clavados, pero llenos de borrasca, de un Cristo de Juan de Juni".

²⁷ Plotino, filósofo neoplatónico nascido na Alexandria, no século 3d.C.

O movimento da alma no mito de Plotino, vertical em sua origem, transformado em curvas em seu desenvolvimento, coincide com os movimentos descritos por Murilo Mendes para a voz da cantora, identificando-se os percursos de sua voz e da alma.

Ao buscar a origem do lamento andaluz, podemos ir com Murilo Mendes até a alma humana e encontrá-lo poeticamente na origem da vida manifestada na matéria segundo a idéia fundamental da criação contada miticamente pelo filósofo neoplatônico. É belíssima a imagem criada por Murilo Mendes para falar da origem do lamento que ecoa na Andaluzia, que pode ser também o lamento da alma prisioneira, na expressão de Platão, canto de dor e de vida que nasce “no deserto anterior”.

Sendo o flamenco um canto da alma, é nele que o poeta pode tanto encontrar a Espanha esdrúxula, quanto saber-se a si mesmo, sempre dupla a via que se percorre na busca do conhecimento, externa e interna, como já destacado num tempo anterior.

O som dessa Espanha andaluza é também o som cristalino das águas árabes, que explodem por todos os cantos como nos Jardins do Generalife: “Eis o canto alto do Alhambra,/ o canto objetivo da Arábia,/ a própria comarca da água./ O canto líquido da Espanha.”

O canto da Andaluzia é também “o canto contínuo da água”, “água de som. Sincopada”, que marca o ritmo da vida. Mas é o próprio poeta quem adverte: para conhecer o som desta Espanha, é preciso saber ouvir ainda outros sons, mais precisos porque expressos por palavras conscientes.

Canto a García Lorca

Não basta o sopro do vento
Nas oliveiras desertas,
O lamento de água oculta
Nos pátios da Andaluzia.

Trago-te o canto poroso,
O lamento consciente
Da palavra à outra palavra
Que fundaste com rigor.

O lamento substantivo
Sem ponto de exclamação:
Diverso do rito antigo,

Une a aridez ao fervor,
 Recordando que soubeste
 Defrontar a morte seca
 Vinda no gume certo
 Da espada silenciosa
 Fazendo irromper o jacto
 De vermelho: cor de mito
 Criado com a força humana
 Em que sonho e realidade
 Ajustam seu contraponto.

*

Consolo-me da tua morte.
 Que ela nos elucidou
 Tua linguagem corporal
 Onde EL DUENDE é alimentado
 Pelo sal da inteligência,
 Onde Espanha é calculada
 Em número, peso e medida. (p. 613)

A Espanha de Lorca, calculada em número, peso e medida por seu rigor, canta em um lamento substantivo, árido e fervoroso ao mesmo tempo, de uma palavra à outra palavra. Lamento que o poeta mais admira porque consciente, empenhado na dura gesta humana.

Os versos do poema mantêm a medida que se mostrou a mais comum neste tempo, a redondilha maior, que dá ao poema uma sonoridade de canto ou lamento, repetitiva, constante, passada de palavra à palavra. Lamento de caráter calculado, conciso, rigoroso. Lamento sem ponto de exclamação, e por isso mesmo mais lamentado, não emocional, mas humanamente.

Ouvir o canto da Andaluzia passa necessariamente por ouvir o canto de García Lorca e saber de sua experiência de sonho e de realidade, de poesia e de morte. Assim como passa por conhecer Miguel Hernández e sua experiência de refundir a tradição em metal novo, de criar poesia e lutar por um sonho, até encontrar “o sol negro da prisão e da morte”. E Antonio Machado, que ganhando “o primeiro exílio que traduz princípio e fim”, ao cruzar a fronteira salvadora também não sobreviveu à guerra.

A marca da guerra, vermelha como o sol de Granada, vermelha como o sangue que jorra, se espalha pela imagem da própria Espanha. Vermelha é a cor da Andaluzia descrita por Murilo.

Niebla vermelhaA Gabriel Celaya²⁸

O sol circunscreve a muralha:
 Sangra a cidade descoberta.
 O rio carreando sangue
 Na sua túnica de metais
 Bebe os campos andaluzes.

A marcha do mundo desemboca
 Neste cerrado quilômetro
 De sólidos ecos.
 O vermelho dá um tiro no silêncio
 Das casas organicamente dispostas
 No espaço de quadro concreto.

*

Isola-se o vermelho sem umidade.
 Vive o despojamento aliado à cor.
 O ar vermelho desenovela a faixa,
 Propício à explosão de pequenos planetas
 Em cacto, pedra e palavra arterial.
 (p. 609)

Há aqui uma referência direta, ao que parece, à guerra civil espanhola. O mundo inteiro estava, na época, pendente do que acontecia na Espanha, na esperança, para a esquerda, sobretudo para os intelectuais, de que começaria o novo mundo idealizado pelos socialismos de diferentes signos. Mas a guerra acaba sendo também um campo de batalha em que as novas armas preparadas pelas potências econômicas e políticas seriam experimentadas. A Itália de Mussolini, a Alemanha de Hitler enviariam tecnologia de guerra. A grande carnificina que se tornou a guerra civil espanhola tem a ver com tudo isso, que parece de algum modo figurado nos versos de Murilo: “A marcha do mundo desemboca/ Neste cerrado quilômetro/ De sólidos ecos.”

Mas se Sevilha é “musa do sangue”, se o timbre do flamenco é o “timbre íntimo do sangue”, se o rio é de sangue e “sangra a castidade descoberta”, ainda assim “sangrada Espanha revive”, porque sangue é também símbolo de vida, de vida que

²⁸ O poeta Gabriel Celaya nasceu em Hernani, Guipúzcoa, em 18/03/1911. Incentivado pelo pai, mudou-se para Madrid para estudar Engenharia. Lá, entre os anos 1927 e 1935 viveu na Residência de Estudantes, onde conheceu a diversos poetas da geração de 27, passando a dedicar-se inteiramente à poesia. Em 1986, foi Prêmio Nacional das Letras Espanholas. Morreu em Madrid, em 18/04/1991, aos oitenta anos de uma vida dedicada à poesia.

corre pelas veias e sustenta a experiência. É na Andaluzia que o poeta falará da gana de viver, já que o problema espanhol nutre o seu sangue.

Granada

Ninguém soube até hoje se o céu é macho ou fêmea:
 Mas o céu de Granada é macho e fêmea.
 Granada, dei-te apenas uma semana de minha vida.
 Tu me deste séculos de outrora rudes estandartes,
 O gênio africano enxertado no castelo da Europa,
 A tensão de duas culturas díspares;
 E no limite desse tempo épico
 A certeza geométrica da cruz.

Dás-me agora arquiteturas vermelhas e desertas,
 A floresta reduzida no teu centro,
 A água árabe explodindo nos jardins do Generalife;
 Dás-me a Sierra Nevada e a *vega* próxima,
 O tem vital, altíssimo.
 Diviso as marcas digitais do Oriente,
 Retomo o caminho de Manuel de Falla;
 E o problema espanhol nutre meu sangue.

*

Distingui na noite de Granada o sol,
 O fogo central da terra
 Comunicando a gana de vida a qualquer um.
 Distingui o sol da noite demarcar torres vermelhas.
 Vi gitanos dançando a *roa*
 Nas galerias secretas do Albaicin,
 Tocados pelo *duende* e o sol da noite:
 Inventam sem cessar o canto e a dança,
 Homem, mulher e criança inventam o ritmo.
 Os minutos aumentados aprestavam os dentes:
 E tive gana da vida, não quis morrer para sempre.
 (p. 610)

O céu macho e fêmea de Granada reproduz-se em vida, gera vida e sede de viver que contagia o poeta. O tempo grávido gera minutos aumentados. Diferentes daqueles minutos pacientes do *pueblo*, que limavam o dia, estes preparam os dentes para devorá-lo, logo que o ritmo da dança o permita. O tempo é inexorável, mas sua percepção pode variar infinitamente.

O tempo é de *cante flamenco*, por isso o poeta retoma o caminho de Manuel de Falla, autor do livro sobre música flamenca mais estudado por ele, como se comprova pelas inúmeras anotações presentes às margens do exemplar constante do acervo

do CEMM, e citado diversas vezes em sua obra, por exemplo, em nota explicativa sobre o *cante flamenco*, ao final de *Espaço espanhol*, na qual escreve: “desejando esclarecer o leitor sobre tão discutido assunto, remeto-me ao livro de Manuel de Falla, *Escritos sobre música e músicos*” (p. 1192).

O tempo é de encontro entre culturas, África e Europa entrelaçadas, tempo épico que traz a “certeza geométrica da cruz”. Espanha de duas faces, marcada pela tensão de culturas díspares, múltiplas, que convivem e suscitam a força do sangue.

Sevilha

A Vicente Aleixandre

Sevilha, musa do sangue,
Vem do romano ao barroco.
Cavalgou lua crescente,
Mas sua marca é o sol.

Formada para cantar,
Sevilha, morena, é branca.
Formada para dançar,
Sevilha, cristã, é moura.

Com seus espelhos de ecos
E seus dentes de azulejo,
Suas capas de ouro e ciúme,
Soa *tientos*, *peteneras*.

*

Nestas ruas femininas,
Supondo cravo e alfazema,
Passa o Cristo apunhalado,
Moreno filho de Espanha.

Sevilha se move em curvas,
Torna plástica a paixão.
Com presteza de toureiro
Despede a *saeta* no ar.

Sevilha se elucidando
Esgota a paixão do Cristo.
Sacrifica-o na rua
Como ao touro na corrida.

*

Sevilha branca ou morena,
Bailaora, *cantaora*,
Sabe a ciúme e a hortelã,
Suscita a força do sangue.
(p. 605)

Se em Castela o poeta falava do “mistério masculino de Espanha”, em Sevilha todos os mistérios são femininos, as ruas sinuosas são femininas, o canto das águas é feminino, talvez por isso geradores de vida.

Indo do romano ao barroco, passando pela árabe lua crescente, sua marca é o sol. Formada para cantar e dançar, morena e branca, cristã e moura, múltiplas são as faces de Sevilha, ela mesma uma das faces de Espanha.

Esta é a multiplicidade a que se referia João Cabral de Melo Neto ao comparar a Espanha de Murilo à sua em carta já citada, na qual afirma: “sua posição intelectual é muito mais ampla e abarca as Espanhas branca e negra. Você não está dividido e pode exaltar tudo o que interessa à sua criatividade.”

A Espanha de João Cabral, somente pelo fato de estar restrita praticamente a Sevilha ou ao sul andaluz, já seria bem menos ampla que a de Murilo Mendes, mas o é ainda mais pelo recorte que se estabelece, muito mais preso aos tópicos culturais, ao tipicamente andaluz, muito mais atado à superficialidade, ainda que seja imensamente bela.

Escrito entre 1955 e 1958, época das primeiras incursões do autor pela Espanha, nas quais procurou estabelecer contato com diversos poetas espanhóis, como já demonstrado no capítulo 3 ao tratarmos da prática da amizade em Murilo, *Tempo espanhol* é um livro escrito sob a égide do diálogo com Espanha e sua poesia.

Nesta parte do *Tempo espanhol*, na qual elencamos quinze poemas, encontram-se muitas referências a autores espanhóis: Blas de Otero, Vicente Aleixandre, Carlos Bousoño, Gabriel Celaya e Manuel Altolaguirre recebem poemas a eles dedicados, Miguel Hernández, García Lorca e Antonio Machado recebem poemas escritos a partir deles; todos, de certa forma, poetas contemporâneos de Murilo Mendes.

Se no primeiro tempo mostramos como Murilo retomava os autores clássicos da Espanha, aqui neste terceiro tempo vemos como estabelece um vínculo com os poetas modernos espanhóis. Este vínculo não se estabelece somente por citar seus nomes, mas pelo compartilhamento de procedimentos, temas e problemas.

Uma das características que identificam a lírica espanhola do princípio do século XX é, segundo Friedrich (1978), a capacidade de aproximar-se intensamente à lírica europeia (francesa), validando seus procedimentos e avanços teóricos,

sem prejuízo do “espírito espanhol”, tornando-se por isso “o tesouro da lírica europeia da época”.

Buscando em sua própria tradição, inspirados pela vontade de construção de uma consciência espanhola moderna da chamada “geração de 98”, na qual despontavam nomes como os de Unamuno e Ortega y Gasset, entre outros, um grupo de poetas encontrou em Luis de Góngora (1561-1627) um ponto de partida, reivindicando para ele um lugar de destaque na história da literatura.

Sua capacidade de idealizar, de forma cerebral e imaginativa, relações remotas entre coisas da natureza ou do mito; sua linguagem como contínua transformação dos fenômenos, atuando em “elipses metafóricas”; o encanto de seu estilo obscuro e o rigor de sua técnica perfeita foram, segundo destaca Friedrich, as características que inspiraram o grupo que segundo a tão discutida proposta geracional ficou conhecido como “geração de 27” ou da ditadura, formada por poetas que se manifestaram entusiasticamente entorno do terceiro centenário de Góngora: Antonio Machado, Jorge Guillén, Gerardo Diego, García Lorca, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti.

Como já mostrado no poema “Pueblo”, ao princípio deste grupo, há um verso inspirado em um de Góngora, usado antes por Murilo como epígrafe de *Tempo espanhol* em sua edição portuguesa de 1959. Na edição da *Poesia completa e prosa* a epígrafe não aparece, não havendo nenhuma explicação para tal supressão. No capítulo “Notas e variantes”, ao final da obra, há apenas a seguinte afirmação: “nunca reeditado, Tempo espanhol não teve variantes.”(p. 1684)

Ignorada na edição da obra completa, a epígrafe é, no entanto, bastante significativa. Os versos “Las horas que limando están los días,/ los días que royendo están los años”, além de sinalizarem para a temática da passagem do tempo e seu efeito inexorável, trazem o nome de Góngora à abertura do livro, alçando-o a um nível mais destacado enquanto referência para a obra.

Laís Correa de Araújo (1972, p. 73) depôs sobre a pertinência dos versos de Góngora como abertura do livro de Murilo Mendes: “Góngora, um dos eixos primaciais em torno dos quais se desenvolve a grande linguagem literária espanhola, poeta da simultaneidade lúdica e artesanal (...), está aqui perfeitamente situado, no preâmbulo de um livro que, no entanto, dá prioridade à face material e à funcionalidade da economia vocabular”, destacando o papel de elemento catalisador entre tradição e invenção como

grande característica de Murilo nesta aproximação vivencial e recriadora com as motivações da cultura ibérica.

Também Murilo encontra em Góngora uma referência para o trabalho com as palavras neste que veio a ser conhecido como o livro no qual o poeta atingiu um grau de aprimoramento poético precioso.

Dialogando com a poesia espanhola, redescobrimo sua tradição e compartilhando experimentações com sua contemporaneidade, Murilo Mendes soube recriar sua própria poesia, descrevendo uma trajetória de contínuo aprimoramento.

4.1.4 *Quarto tempo: morte e ressurreição*

Onze poemas relacionados a Catalunha formam este quarto e último tempo espanhol: “Barcelona”, “Gaudí”, “O chofer de Barcelona”, “Picasso”, “Juan Gris”, “Crianças de Tarragona”, “Joan Miró”, “Guernica”, “O padre cego”, “Morte situada na Espanha”, “O Cristo subterrâneo”.

Assim como no grupo anterior falávamos de um forte apelo sonoro, neste quarto grupo podemos falar de um insistente apelo visual, bastando para percebê-lo observar nos títulos a presença de nomes de artistas visuais (Gaudí, Picasso, Juan Gris, Joan Miró) e a referência a quadros (Guernica, as pinturas da morte no Hospital de la Caridad). Mesmo num poema escrito a partir de um espaço específico, a cidade de Barcelona, em sua dedicatória encontramos um nome que o relaciona às artes visuais: Enric Tormo, gravador, ao qual Murilo conheceu pelo intermédio de João Cabral.

Mais uma vez se cruzam os caminhos destes poetas brasileiros, desta vez na Cataluña. Vivendo uma temporada em Barcelona, João Cabral estabeleceu laços de amizade com artistas e poetas. Paralelamente às suas funções diplomáticas, desempenhou uma intensa atividade editorial, tendo impresso em edições quase artesanais, de tiragem reduzida, gravuras de diversos artistas e também livros de vários poetas, tornando-se ao editar em Catalão uma importante figura no cenário da resistência cultural nesta região.

Murilo Mendes, ao chegar à Barcelona, compartilhou deste círculo de amizades, sendo as pessoas a que se refere nos poemas desse grupo todas vinculadas de alguma forma a João Cabral: Enric Tormo, gravador de diversos artistas como Joan Miró e Antoni Tàpies, a quem dedicou o poema “Barcelona”, publicara em 1948, com João

Cabral, um álbum de litografias de Joan Ponç; Alfonso Pintó, a quem dedicou o “Crianças de Tarragona”, traduzira ao espanhol poemas de Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmitt e do próprio Murilo, editadas por João Cabral em uma coletânea de poesia brasileira com uma tiragem de 120 exemplares.

Mas mesmo tendo convivido com diversos poeta, como veremos no texto sobre Barcelona do *Espaço espanhol*, aqui Murilo Mendes escolhe como tema as artes visuais, estabelecendo com elas um diálogo bastante interessante, que persistirá em sua obra posterior como uma marca, até culminar em um livro como *L'occhio del poeta*, editado postumamente com seus escritos em forma de apresentação de catálogo de arte.

A poesia, assim como a música e a dança, são artes temporais. A pintura e as artes visuais, diferentemente, são artes espaciais. Esta afirmação, na qual se baseava o conceito válido até a Renascença de artes maiores e artes menores, é interessante para pensarmos a relação tempo e espaço na obra de Murilo Mendes.

Artes maiores eram aquelas inspiradas pelas musas, nove, segundo a variante mais usual a partir de Hesíodo, e que deviam ser executadas no tempo, fossem uma música a ser cantada, uma poesia a ser declamada, uma dança a ser posta em ação. Artes menores eram aquelas que tinham suporte na materialidade, como a pintura e a escultura, que uma vez criadas não necessitavam de intérpretes, pois já estavam materialmente executadas. As artes maiores eram também chamadas de temporais, pois levavam um tempo para serem executadas, enquanto as menores eram espaciais, pois já estavam postas no espaço, para além do tempo.

Eram artes maiores aquelas que, inspiradas pelas musas, necessitavam da constante ação humana para ganharem vida, passando pela esfera da memória, o campo próprio daquelas divindades filhas de Mnemosine. As artes menores não tinham musas, pois não passavam pelo domínio da memória e do tempo, sendo artes espaciais.

Levando em conta a clássica distinção, ao escolher as artes plásticas neste último grupo de poemas, diferentemente do anterior em que se dialogava com a poesia espanhola, Murilo estabelece uma ponte com a questão do espaço, dialogando com ela a partir tanto de localidades quanto de pinturas. O primeiro poema do grupo, escrito a partir de um espaço específico, a cidade de Barcelona, já introduz esta poética do visual e espacial.

Barcelona

A Enric e Maria Tormo

O sangue de Barcelona
Circula nas *ramblas* largas,
Sangue múltiplo do povo
Em seu cântico de contrastes.

*

Barcelona, tu és românica,
És gótica e setecentista.
Tocaste no teu trajeto
O enigma do super-real:

Casas do Paseo de Gracia
Distorção do Parque Güell,
Mitos do gênio imperfeito
De Antonio Gaudí, catalão.

Domingo na praça ou rua
Soletrarás surpreendido
O texto de dança antiga
Que te ajuda Barcelona:

O compasso da *sardana*
Sustentado pelo som
Claro e agudo da *tenora*
Move os passantes ao rito.

Mas só no Museu românico
Terás a medida exata
E a força do canto plástico
Filtrado na Catalunha.

*

O estilo de Barcelona
Formou-se na rebeldia.
Provém de cultura densa
À base de sangue e vida.
(p. 614)

O poema fala do sangue e estilo de Barcelona, sangue múltiplo e estilo plástico, de contrastes. Barcelona é românica, gótica e setecentista, é a distorção dos projetos de Gaudí, que conduz ao enigma do super-real, e o texto de dança antiga, que leva ao rito. Cada uma das estrofes do poema, entre o primeiro e o segundo asterisco, apresenta uma característica deste sangue e estilo. Na última estrofe, a forma como se conjugaram todos estes elementos: a rebeldia.

Rebeldia que em Antonio Gaudí doma a pedra, inspirando “residência, igreja, parque, onde montamos o Pégaso”; rebeldia que em Joan Miró cria uma nova ordem: “a ordem que se desintegra/ forma outra ordem ajuntada/ ao real – este mito obscuro”; rebeldia do chofer de Barcelona, que revoltado com a situação política espanhola, ansiava por reconstruir a realidade: “vejo uma única saída:/ nos matarmos uns aos outros,/ todos nós; então Espanha/ recomeçará outra vez”, cultivando “um sol vermelho”.

Murilo é um poeta muito marcado pelo visual, por ter explorado originalmente esta esfera, sempre usando expressões como “o olho armado” ou o “superolhar” para falar daquela que considerava a característica número um do poeta: a capacidade de olhar o mundo a sua volta e reinventá-lo.

O conceito que temos de mundo é moldado segundo nossa forma de olhar, afirma Régis Debray (1993), que ao fazer um estudo da história do olhar no ocidente, usa duas histórias oriundas de épocas e lugares diferentes, às quais confronta com a concepção atual, para falar das diferentes formas de se olhar um mesmo evento ou realidade. A primeira das histórias fala de um imperador chinês que manda, certo dia, o pintor principal da corte apagar a cascata que tinha pintado no afresco da parede do palácio, porque o ruído da água o impedia de dormir. A segunda história é um conselho de Vasari, arquiteto da Renascença florentina, que sugere que ver pinturas de fontes, rios e cascatas faz bem aos febris, e que contemplar nascentes cura a insônia.

Ora, se para o imperador chinês a visão da cascata pintada tira o sono e para o renascentista acalma e faz bem aos febris, para o homem atual essas histórias assumem ares de ingênuas anedotas, pois ao nosso olhar as imagens não surtem nenhum destes efeitos, ficando claro que a diferença não se deve à pintura em si, mas à forma como a olhamos.

Diferentes concepções de mundo acompanharam diferentes olhares ao longo do tempo. Debray fala de três fases ou idades do olhar no ocidente: a idade do ídolo ou logosfera, que se estende da invenção da escrita à da imprensa; a era da arte ou grafosfera, da imprensa à TV a cores; e a era do visual ou videosfera. Segundo ele, a longa trajetória da imagem mostra uma tendência a “baixar o rendimento energético”, primeiro do mágico para o religioso, depois do teológico para o histórico, em seguida do pessoal para o global:

“Trágico, o ídolo é deificante; heróica, a obra é edificante; midiática, a pesquisa é interessante. A primeira visa a refletir a eternidade; a segunda a ganhar a imortalidade; a terceira a transformar-se em acontecimento. Daí três temporalidades internas na fabricação: a repetição; a tradição; a inovação. Como convém, aqui, a um objeto de culto; lá, a um objeto de deleitação; e, enfim, a um objeto que suscite espanto ou distração.”(Debray, 1993, p. 209)

Ao descrever essas três idades, Régis Debray busca fazê-lo através de um discurso imparcial, científico, mas ao fim do livro expressa uma inquietação frente ao panorama atual, reivindicando sutilmente um espaço ao invisível:

“Uma simples questão ao próximo milênio: como ver bem à volta sem admitir, ao lado, por baixo ou por cima, “coisas invisíveis”? (...) como pode haver um aqui sem alhures, um agora sem um ontem e um amanhã, um sempre sem um jamais...? O midiólogo está proibido de fazer moral. Daí as reticências. Nos limites de uma pesquisa objetiva, devia descrever e tentar explicar. Doravante, saindo de sua disciplina, seu desejo seria pleitear pelo invisível.” (ibidem, p. 363)

Em Murilo Mendes, podemos dizer, encontramos uma forma de olhar que busca solucionar de forma criativa este dilema. Inserido na terceira das idades do olhar, o poeta visionário dá ênfase em localizar aí também o invisível, introduzindo um questionamento sobre o real e o irreal, no qual introduz o super-real, dimensão fantástica em que só a arte pode se alojar.

Se diferentes concepções de mundo acompanham diferentes formas de olhar, ao construir uma nova forma de olhar o poeta estaria, também, de alguma forma, construindo um novo mundo, que residiria num enigma a desvendar, o super-real. Rebeldia e revolta levando à revolução, à reinvenção do mundo. E reinventar o mundo, seja montando o Pégaso, seja matando-nos uns aos outros, é sempre uma oportunidade de recomeçar.

O tema da morte é tratado de forma original nos poemas deste grupo, sinalizando para uma possibilidade de reinvenção do mundo, de recomeço. Como no poema “O chofer de Barcelona”, o tema da morte ressurgiu em outros poemas, por exemplo, “O padre cego”, em que se faz uma distinção entre a morte simples e a morte lúcida, “que não virá da espada do homem,/ antes virá da estocada de Deus”, ou o “Morte situada na Espanha”, no qual se estabelece um diálogo com obras de arte sobre o tema da morte.

Morte situada na Espanha

(La Caridad – Sevilla)

Distingo perto as ruínas de Don Juan,
Advertência didática da morte.

Morte que fascina o espanhol
Trazendo-lhe a vida à tona.
Morte para o espanhol: odiada força
Que extingue o livre-arbítrio e seu diamante,
A honra vertical e a marca de cada um.

*

Morte:
Objeto adormecido no átomo
E que sabe explodir antes da Bomba.
Nasceste mineral, a ele regressarás.

Morte: rito decisivo
Onde touro e toureiro se consomem.

*

Morte de Sevilha, Córdoba, Toledo.
Morte do Museu românico da Catalunha.
Operário e estudante espanhóis,
Mortos que sois na flor da greve!

Tua morte; morte dos amigos essenciais; minha morte.
Morte da Espanha; morte de qualquer objeto;
Morte que explode na mão do universo – criança.

Morte da morte de ouvido.

Morte da palavra gasta,
Restaurada com rigor, corrompida outra vez.
Morte da dinastia sucessiva de palavras.
Morte da palavra.
Morte da palavra morte.
Gozaremos futuros bens entresonhados na infância?

*

O real explode com a morte.
A contenção espanhola da morte
Explode em fogo e fim.
Explode a morte agredida pelo espanhol.
Explode o silêncio espanhol da morte.

Morte: tempo físico que explode
Largando a pele da memória,
Tempo da memória que explode
Substantivamente.

(p. 619)

A primeira referência para o poema é dada pelo próprio autor: *La Caridad* é o nome de um hospital em Sevilha em cuja capela encontram-se três pinturas de Juan de Valdés Leal²⁹ sobre o tema da morte, conhecidas como “Los jeroglíficos de las postrimerías”.

A primeira peça deste grupo é “Don Miguel de Mañara leyendo la regla de La Santa Caridad”, de 1681.



²⁹

Juan de Valdés Leal (Sevilha, 04/05/1622 – 15/10/1690), pintor e gravador barroco espanhol.

Em estilo barroco espanhol, a pintura representa a Don Miguel de Mañara, fundador do hospital de La Caridad, em atitude de advertência àqueles que ali se introduzem. Sobre sua vida, conta-se que nasceu em 1627, no seio de uma nobre família sevilhana, em sua juventude vivendo dissolutamente ao ponto de ser identificado com o protótipo de Don Juan Tenório. Após seu casamento, seu comportamento se modificou profundamente, mas em 1661 enviuvou, decidindo entregar-se à vida devota. Entrou em 1662 para a Irmandade da Santa Caridade, à qual destinou toda a sua fortuna, tendo sido a construção do hospital sua principal obra, pela qual ficou lembrado nesta pintura de Valdés de Leal, presumidamente encomendada pela irmandade após sua morte, em 1676, no próprio hospital.



“In icto oculi” é a segunda peça da coleção, na qual se contempla a morte levando sob seu braço esquerdo um ataúde com um sudário, na mão a foice. Com a mão direita, apaga uma vela sobre a qual aparece a frase “in icto oculi”, em um abrir e fechar de olhos, simbolizando a rapidez com que a morte chega e apaga a vida, representada pela vela.



E a terceira peça do conjunto é conhecida como “Finis gloriae mundi”. Após contemplar a chegada rápida da morte no quadro anterior, o visitante da igreja do *Hospital de la Caridad* se depara com a própria visão da morte: no interior da

cripta, cadáveres em decomposição aguardam o Juízo divino. A mão divina sujeita a balança na qual se põem, no prato esquerdo, os pecados e no direito as virtudes.

Estas pinturas são uma primeira referência para o poema de Murilo, por ele mesmo apresentada na anotação abaixo do título. Há claras referências a cada uma delas, por exemplo, à primeira nos versos iniciais do poema, nos quais se cita a Don Juan, como já vimos associado à primeira fase da vida de D. Miguel Mañara, enquanto advertência didática da morte. O tema das duas outras pinturas, a brevidade da vida e a advertência sobre os valores reais, também são tratados no poema, não através da descrição ou repetição dos quadros, mas pela reflexão que se compartilha.

Atraído pelas artes, Murilo Mendes se distinguia sobre tudo por sua dedicação à pintura, na qual encontrava questões e reflexões para sua arte. Ao falar de seus textos sobre arte, Giulio Carlo Argan destacou a associação entre imagem visível e imagem fonética como recurso do poeta que se preocupava sempre com a vitalidade da imagem.

“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. Così come si asteneva dal pronunciare giudizi, ricusava come translitterazione la traduzione delle immagini pittoriche in letterarie: per questo tra le une e le altre interponeva il diaframma di un linguaggio critico, di cui riconosceva l'autonomia letteraria.” (Argan, in Mendes, 2001, p. 25)

Se no texto da crítica Murilo Mendes recusava como transliteração a tradução da imagem pictórica em literária, tratando de manter intactos os campos de ambas as artes, nada o impedia de buscar a associação entre imagens visíveis e fonéticas, estabelecendo na linguagem da crítica de arte o nexos entre as duas versões da imagem, afirma Argan.

É o próprio Murilo Mendes (2001, p.38) quem, ao escrever sobre Rafael Alberti, citava um verso seu, “pintar a Poesia / com o pincel da Pintura”, afirmando ser por seu amor pelas coisas concretas impossível separar o poeta visual do artista visível em Alberti. Não tendo se expressado no campo da pintura, entretanto, Murilo foi um poeta também apaixonado pelo visual, pelo que fazendo uma pequena modificação nos versos anteriores, podemos dizer sem receio que ao escrever sobre o que via “escrevia a pintura/ com a pena da poesia”.

“Morte situada na Espanha” é um exemplo disso. Poema escrito a partir de pinturas, não se pretende uma transliteração, não repetindo estruturas ou temas, mas propondo um diálogo no qual se atualiza uma imagem, a da morte, em um texto pleno de concreção.

A figura da morte, com todo seu peso agregado e todo o impacto que promove, neste grupo de poemas sinaliza um recomeço, não um fim. Como em “Guernica”, onde lemos “a força do teu coração desencadeado/ contactou os subterrâneos de Espanha./ E o mundo da lucidez a recebeu:/ o ar voa incorporando-se teu nome”, texto em que se opera a transubstanciação da morte em esperança de vida, ou em “O padre cego”, poema no qual se adverte quanto a um movimento íntimo de transformação “o rio subterrâneo que marcha/ desde a Galícia à Andaluzia”, em “Morte situada na Espanha” aponta-se para a ressurreição enquanto vida que ressurge da morte.

Se com a morte explode o real, o super-real e o mítico, tempos tão presentificados nestes poemas, sobrevivem, e com eles a garantia de um ressurgir. Se com a morte explodem o tempo físico e o tempo da memória, tão concreto um quanto o outro, presente e passado, resta o tempo do mito, tempo fantástico em que a arte pode circular. É após a imagem da morte que surge a imagem da esperança em “O Cristo subterrâneo”.

O Cristo subterrâneo

Descubro um Cristo secreto
Que nasce na Espanha súbito.

Não é o Cristo vitorioso
Dos afrescos catalães,
Nem o Cristo de Lepanto
Suspenso por uma torre
De espadas, velas, paixões.
Não investe uma colina,
Não brilha no meio do altar
Entre ornamentos de prata.
Nem no palácio dos ricos,
Nem no báculo dos bispos.

É um Cristo quase secreto
Que nasce das catacumbas
Da Espanha não-oficial.
Nasce da falta de pão,
Nasce da falta de vinho,
Nasce da funda revolta
Contida pela engrenagem

Da roda de compressão.
Nasce da fé maltratada,
Vagamente definida.

É um Cristo dos operários
Atentos, em pé de greve,
Filhos de outros operários
Mortos na guerra civil.
É um Cristo dos estudantes
Sem dinheiro para as taxas.
É um Cristo dos prisioneiros
Que no silêncio cultivam
A pura flor da esperança.
É um Cristo de homens-larva,
Famintos, inacabados,
Morando em covas escuras
De Barcelona e Valência.
É um Cristo da experiência
De padres inconformistas
Que não abençoam espadas
Nem incensam o ditador.
É um Cristo do tempo incerto.
É um Cristo do vir-a-ser,
Formado nos corações
Da Espanha que não se vê.
(p. 620)

Este tempo não é futuro tampouco, mas coexiste subterraneamente com o tempo cotidiano. Na terminologia de Benjamin, este é o “tempo saturado de agoras”, que se contrapõe ao “tempo homogêneo e vazio” que promove a manutenção da ordem exploratória dominante, ordem na qual, segundo a popular expressão tão cara ao poeta, “o homem é o lobo do homem”. O tempo saturado de agoras é aquele que leva a fazer explodir o “continuum” da história, subvertendo a ordem temporal ordenadora do mundo.

A realidade deste tempo e da ordem mundial por ele estabelecida é a todo o tempo questionada nos poemas em questão: “o real explode com a morte”, lê-se no poema “Morte situada na Espanha”; “a ordem que se desintegra/ forma outra ordem ajuntada/ ao real – este obscuro mito”, lê-se no poema “Joan Miró”.

Questiona-se a realidade de um mundo visto como absurdo, no qual se promovem guerras absurdas, situações insustentáveis, e propõe-se uma realidade outra, recebida pelo “mundo da lucidez”, muito mais humana, ainda que para alcançá-la seja

preciso passar pela “morte lúcida” que virá “pela estocada de Deus”, propondo-se uma transformação profunda que fará a vida ressurgir na terra.

O tempo espanhol de Murilo Mendes é, como se notou ao longo da leitura de todo o livro, formado por múltiplos tempos. Se no primeiro grupo de poemas observou-se um tempo clássico de formação, ao qual se lançou um olhar inquiridor contemporâneo, diacrônico no recorte estabelecido, trazendo à tona reflexões da lírica antiga acerca da validade e realidade das questões do mundo, confrontando-as à atualidade; no segundo grupo enfocou-se uma das faces da Espanha contemporânea de Murilo, na qual se encontrou não o tempo linear, mas o tempo circular da eternidade, implicado na lei do eterno retorno, o tempo eterno do homem que se compreende tomando como referência o tempo e o espaço de Castela, que o circunscrevem e organizam, mas que acima de qualquer diferença é um ser humano. Já no terceiro grupo de poema, o tempo foi associado ao ritmo e à cor da cultura local, tempo de um canto da cor do sangue, que se por um lado é vida, por outro é morte, tempo de um canto que é também poesia, da qual Murilo Mendes se aproximou, compactuando com este tempo de ímpeto revolucionário; e no quarto grupo, por fim, a rebeldia e a revolta levaram a um tempo de morte e ressurreição, no qual se propôs a reinvenção do mundo, um novo começo pautado em uma nova ordem, um novo tempo preñado de humanidade.

Marcado pela história e por uma forte carga cultural e poética, que fala de tradição e inovação, o tempo de *Tempo espanhol* é formado por múltiplos tempos, mas, sem dúvida, é um tempo à medida do homem.

4.2 ESPAÇO ESPANHOL

“Haverá algo mais belo que o espaço livre?
Somente o homem livre no espaço livre.”
Murilo Mendes

“De uma cidade não aproveitamos suas sete
ou setenta e sete maravilhas, mas as
respostas que dá às nossas perguntas.”
Ítalo Calvino

Se em *Tempo Espanhol* percorremos com o poeta Espanha através de seus tempos, permeados por sua história e cultura, tempo localizado no espaço, em *Espaço Espanhol* passearemos por seu espaço, que inexoravelmente mostrará as marcas do tempo.

Escrito entre 1966 e 1969, época em que Murilo já residia em Roma após ter passado várias temporadas na Espanha durante sua primeira viagem cultural à Europa e em passeios que fizera com sua esposa³⁰, este livro traz registros de diversos encontros com nomes da literatura e das artes em geral, testemunhando sobre o valor dado à prática da *philia*.

Exemplos disso encontramos vários, dos quais destacamos aqueles presentes no texto “Madrid”, no qual Murilo conta uma de suas visitas a Dámaso Alonso, “crítico-poeta, um dos grandes de Espanha do nosso tempo”, em sua casa da Colônia del Zarzal, nos arredores de Madri. Murilo salienta desta visita seu aspecto mais íntimo, elevando o vínculo de profissional a pessoal. Conta que conhecera D. Petra, mãe de D. Alonso, e Eulália, sua esposa e secretária, compartilhando bolos e agradáveis conversas.

Ainda em “Madrid”, o poeta conta da visita que fizera a Vicente Aleixandre, que descreve como alguém de “olhos claros, móveis, que espicaçam o visitante”, na qual fica clara a diferença da índole do encontro, estritamente profissional, como todos os demais; e da visita que “apesar de certas reservas” fizera a Gregório Marañón, na qual lhe contara de sua fracassada tentativa de ali morar, recebendo um augúrio que, segundo o próprio poeta, se cumpriu muitas vezes: “Espero que usted, a quien no le han gustado los amigos de Felipe II, pueda volver muchas veces a España invitado por los amigos de El Greco.”

Para ser convidado pelos amigos de El Greco Murilo Mendes precisava conhecê-los e a isso se dedicou aplicadamente, como de resto em todos os seus propósitos. No texto “Madrid”, cita muitos outros contatos:

“Não posso alongar-me sobre tantos contatos madrilenos férteis, que me ajudam a ampliar o arco do meu conhecimento da Espanha. Cito apenas alguns nomes: Ángel Crespo, Pilar Gómez Bedate, conhecedores e divulgadores, em numerosos ensaios de alta qualidade, da cultura brasileira; Gabino-Alejandro Carriedo, que começa a descobrir com entusiasmo o Brasil; Carlos Bousoño, Glória Fuertes, José Antonio Novais, Jesus López Pacheco; o pintor Juan Genovés; os críticos de arte Moreno Galván, Santiago Amon. Todos me trazem palavras de inconformismo e futuro.” (p. 1132)

³⁰ Cf. no Apêndice II a relação de livros com local e data anotados pelo autor, que registram sua passagem por várias cidades espanholas nos anos 1952, 1953, 1955, 1958, 1959, 1960, 1963, 1970, e no Apêndice III a cronologia dos principais eventos relacionados à Espanha.

E diz nunca ter tido coragem de procurar D. Ramón Menéndez Pidal, por sabê-lo “absorvido até o osso pelo seu trabalho”, deixando registrada sua intenção de conhecê-lo, inscrita em um outro tipo de vínculo, marcado pela falta e o desejo, pelos projetos incumpridos.

Como já comentado neste estudo, a *philia* foi uma prática que se fez presente insistentemente na obra de Murilo Mendes, por meio da qual o poeta estabelecia um leque de nomes aos quais associar o seu com elos tanto profissionais quanto afetivos, poéticos e amistosos.

Espaço espanhol é dedicado a dois poetas: “a Dámaso Alonso e Jorge Guillén, grandes de Espanha”, falando esta dedicatória da importância atribuída à rede de relações com poetas espanhóis logo ao princípio do livro. Dámaso Alonso fora o tradutor de diversos poemas de Murilo publicados em séries na Revista de Cultura Brasileira³¹, nos anos 62 e 65, tendo se estabelecido um vínculo mais estreito entre os dois poetas neste período. Jorge Guillén, por outro lado, foi o único dos contatos espanhóis a que Murilo qualificou como amigo, no texto “Valladolid”:

“Pergunto em vão o endereço da casa onde nasceu Jorge Guillén, vallisoletano, meu amigo, agora célebre mas talvez ainda ignorado na cidade natal. No caso de Guillén não foi felizmente necessário verificar-se a observação de Dámaso Alonso: para que um grande poeta espanhol atinja a fama internacional é preciso que o assassinem.”(p. 1148)

Dedicado a amigos poetas, este é no entanto um livro formado por textos em prosa. Luciana Stegagno Picchio, nas notas que introduzem as variantes do texto, publicadas ao final da edição da *Poesia completa e prosa* de Murilo Mendes, relativiza a distância entre os registros da poesia e da prosa em sua obra, afirmando que “as prosas de Murilo Mendes são sempre prosas poéticas, enquanto, a partir de Tempo espanhol, a poesia tende, mais do que antigamente, ao ritmo prosaico: como um desejo de clareza e de despojo científico, definitório, essencial.”

Valendo-nos da advertência feita por Moreno (1962, p. 113), que pleiteia o termo poesia em prosa como mais adequado por devolver “ao substantivo sua

³¹ A Revista de Cultura Brasileira foi publicada em 52 números, entre junho de 1962 e novembro de 1981, pela Embaixada do Brasil em Madri. Desempenhou um papel fundamental na divulgação da cultura brasileira no meio espanhol, promovendo contatos e diálogos. A revista teve como principal promotor João Cabral de Melo Neto e seu primeiro diretor foi o também poeta Angel Crespo. Atualmente, se reinventa a Revista de Cultura Brasileira em uma segunda série, que trata de reestabelecer o local há décadas vazio de diálogos e intercâmbios.

substantividade e ao adjetivo sua adjetividade”, encarando dita prosa como uma forma de poesia, pensamos que no caso de Murilo Mendes, o “poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira”³², essa terminologia é muito oportuna, até porque é o próprio poeta quem a introduz ao utilizá-la em *O sinal de Deus*, de 1936.

O texto de *Espaço espanhol*, todo trabalhado, fragmentado, explorando habilmente recursos sonoros, tem muito mais de poesia em prosa do que a princípio se pode supor. A mesma concretude, o mesmo rigor de elaboração que vimos na poesia, mostram-se também aqui, em um registro outro, mais distendido.

Há diversos momentos no livro em que podemos perceber estas características. Um exemplo está no texto “Málaga”, no qual o autor brinca com palavras “malditas”, rejeitadas na linguagem poética por terem sido demasiadamente expostas em períodos anteriores, supondo ainda sua possível salvação:

“Málaga implica a reconstituição de um adjetivo montado em vedeta no tempo da crismada *Belle époque*: Refiro-me a voluptuosa, palavra que não rejeito pela imprevista ligação, mais própria às línguas eslavas, do 'p' e do 't' defendendo-se do assalto de tantas vogais e da sua desinência que, não sem perigo, alude a rosa, palavra exausta na área da linguagem poética e que talvez poderia ser salva exatamente porque maldita.” (p. 1184)

Mas é ainda no texto das notas e variantes de Luciana S. Picchio que encontramos um expressivo registro do cuidado visual de Murilo Mendes:

“(…) até na dedicatória em que ao lado dos nomes dos dois 'Grandes de Espanha', Dámaso Alonso e Jorge Guillén, ele escreveu, 'caracteres tipográficos iguais'. Nos seus últimos anos de vida, lidando continuamente com pintores e artistas gráficos, envolvidos em experiências, de poesia visual e concreta, Murilo Mendes era sempre mais sensível à forma, mesmo gráfica, em que os seus textos vinham sendo publicados. E uma de suas dores, vivendo longe do Brasil, era a de não poder controlar pessoalmente a composição de textos, corrigir erros, pôr no seu lugar as bolinhas que ele introduzia a separar períodos e parágrafos.” (in Mendes, 1994, p. 1699)

Nunca editado durante a vida do autor, este livro traz no entanto notas e variantes por existirem três versões datilografadas que serviram de base para a sua edição na obra completa. Estas variantes são interessantes por explicitarem um aspecto de seu processo de composição, no qual sempre revisava e modificava algo no texto, assim

³² Antônio Cândido assim o define ao falar da prosa de *A idade do serrote*: “A este propósito, diga-se que talvez Murilo Mendes seja o poeta mais radicalmente poeta da literatura brasileira, na medida em que praticamente nunca escreveu senão poesia, mesmo quando escrevia sob a aparência de prosa.” (cf. Cândido, 1987, p. 57)

nunca definitivo. Em uma destas anotações, um trecho retirado do princípio de “Arcos de la Frontera” pelo autor nos ajuda a compreender o valor dos nomes e títulos adotados:

“O nome Arcos de la Frontera alude plasticamente ao lugar de origem. De resto qualquer lugar é antes de tudo um nome. Mal começa, antes mesmo de mostrar arcos, o nome Arcos logo diz o que significa: AR; íntima relação entre o ar que circula aqui, livre, e a brancura característica dos Arcos. Fronteira alude aos limites desta terra no tempo da Espanha reconquistada aos árabes, que deixaram na antiga Medina Arosch fortes sinais da sua cultura. Mas Arcos de la Frontera resulta bem espanhola, e, mais que tudo, bem Andaluza. Eis aí outro nome que sempre nos invoca: Andaluzia.” (p. 1701)

Ao comentar o nome da cidade espanhola Arcos de la frontera, Murilo encontra em arcos a palavra ar, baseando nesta associação toda a sua apreciação do local. A associação de arcos a ar é em tudo inusitada, já que arcos tem uma etimologia clássica, com o latim e o grego, apontando para o campo das definições geométricas. Além do que, esta associação é feita usando-se palavras de línguas diferentes. Ar é uma palavra da língua portuguesa, em espanhol aire, mas o nome da cidade está em língua espanhola. Ao circular entre estas línguas, Murilo se apropria de tudo o que lhe interessa, operando uma tradução marcada pelo signo da invenção.

Esta variante se destaca como a mais representativa no livro, sendo as outras basicamente o registro de substituições de vocábulos ou expressões. Foi um trecho retirado por vontade do autor, mas o valor da informação de que “de resto qualquer lugar é antes de tudo um nome” nos faz retomá-lo para pensarmos os títulos dos textos deste livro.

Exceto “El Escorial”, que antes que à cidade se refere ao edifício monumental aí construído por ordem de Felipe II, “Altamira”, que se refere às cavernas com pinturas pré-históricas aí existentes, e “Ronda”, todos os demais títulos são o nome da cidade que serve de ponto de partida para aquele texto, sendo muitos destes nomes comentados antes mesmo que a própria cidade. Ou seja, que a abordagem é fundamentalmente lingüística. A linguagem estabelece um nexos entre o referente espacial e a nomeação que lhe dá existência discursiva.

É o caso de “Burgos”, texto em que se lê: “Que poderíamos esperar duma cidade com este nome de cara fechada, tão pouco flexível?”. Também de “Zamora”, texto em que a referência do nome remete ao âmbito da literatura:

“Eu conheci a palavra Zamora há muitos anos: descobri-a num ciclo de canções do Romancero espanhol que ilustra poeticamente, com seu realismo e sua precisão, a gesta da cidade castelhana. Tomada pelos árabes, os cristãos reconquistaram-na mais de uma vez. Numa daquelas canções o rei Don Sancho

assim a descreve ao Cid campeador: 'Armada está sobre peña / tajada toda esta villa. / Los muros tiene muy fuertes, / torres no en gran demasía, / Duero la cercaba al pie, / fuerte es a maravilla, / no bastan a tomar / cuantos en el mundo había:/ si me la diese mi hermana, / más que a España la querría.' (p. 1151)

E de “Málaga”, texto no qual Murilo aponta no nome da cidade um índice de suas principais características.

“Singular, o nome Málaga: embora telegráfico, de seis letras, comporta três 'a' ligados por três consoantes que lhe transformam o som suave em som martelado; os três 'a' bem poderiam ser a sigla de *ancha – abierta – acogedora*

Espaço espanhol parte de espaços diversos, das variadas regiões espanholas, mas não se restringe, obviamente, pela singularidade de seu autor, a retratar fisicamente estes lugares. Alguns disputados por turistas, outros ainda “carregados do enigma”, todos os lugares serão para o poeta um espaço que o coloca na condição de escrever, um ponto de partida para a retomada de uma reflexão há muito começada acerca da especificidade do espaço e do tempo, chaves para o enigma que o instiga à tentativa de sua tradução, expressa através de uma linguagem em tudo cuidada, nada sendo casualmente posto em seu texto rigoroso.

É deste livro a afirmação que tomamos para começar a pensar o projeto espanhol como o de uma tradução:

“Em vão procuro mais uma vez, por intermédio de algum habitante, detectar o impossível, a insólita palavra que me ajudasse a traduzir algo de Espanha. Costumo dizer que a Itália é um país traduzido, a Espanha um país a traduzir. Quantas vidas eu deveria viver para elucidar seu obscuro segredo. Mas quem sou eu para merecê-lo! Consolo-me pensando em José Ortega y Gasset, na sua curta e incisiva interrogação: '¿Dios mío, qué es España?'.’ (p. 1149)

Toda a busca se resume a um termo, uma palavra que, “insólita”, ajudasse a traduzir Espanha. Mas esse parece ter sido um fim a ele vedado. Em diversos momentos, Murilo registra nesse livro a impossibilidade que enfrentava, por estrangeiro, de conhecer a fundo os locais que visitava. Impossibilidade que residia em não ter sido aceito na Espanha franquista, como contara a Gregório Marañón. Impossibilidade que se dava por não poder travar um contato real com seu povo, por ser turista, como relata no texto “Toledo”:

“Isabel a Católica costumava dizer: '*Sólo me siento necia en Toledo*'. Aludia em particular à mordacidade do espírito das toledanas, o que é confirmado por Azorin: '*estas toledanitas son terribles*'.

“Ai de mim! Certamente nunca fundarei um contato vivo com elas: turista, passante anônimo, só posso aproximar-me rapidamente duma ou de outra *garçonnette* de café, ou daquela vendedora de tesouras e pequenas espadas inofensivas que continuam em grau menor a antiga tradição da *armería* toledana.” (p. 1136)

Impossibilidade que se mostrava por não poder permanecer mais tempo, pelos imperativos da viagem, nos locais espanhóis que visitava:

“Ai de mim: esgota-se o tempo de Guadaira; força é enfrentar o golpe próximo de Sevilha, sempre pronta a declanchar(sic) seu feitiço multiplicado por mil, a despedir a agudeza da sua flecha, mas que não nos restitui de todo à nossa objetividade: falta-lhe o signo significante, a linguagem do pão de Guadaira.”(p. 1182)

O pouco tempo de que dispunha, por ser turista, é um impedimento ao processo de conhecimento de Espanha, por consequência também é um impedimento ao seu processo de tradução. Mas há ainda outros fatores a serem levados em conta na configuração desta impossibilidade, como veremos.

Em Alcalá de Guadaira a falta de tempo é especialmente lamentada porque nesta pequena cidade o poeta diz ter encontrado algo especial: um pão diante do qual comentara divertidamente que “a degradação do pão (também do vinho) corresponde à degradação universal da linguagem, desviada hoje de seus fins essenciais pela ditadura da civilização do consumo”.

Faltava-lhe também a linguagem necessária à tradução espanhola. Tendo encontrado o “verdadeiro pão”, pensava poder ali também encontrar a “verdadeira fala castelhana”, mãe da palavra insólita que buscava e que sabidamente não encontraria em seu próximo destino, Sevilha, descrita neste texto como “desprovida do signo-significante”, mesmo que cheia de atrativos. Este signo-significante será buscado por todo o livro, insistentemente, como veremos.

Ainda que de certa forma aceitando o nome de turista, leitor de guias aos quais inclusive cita, como no texto “Santiago de Compostela”, no qual diz “grato, pela cópia deste parágrafo, aos guias práticos da Espanha” (p. 1125), o poeta sabia que a ansiada palavra não seria nenhuma das usadas pelos guias para representar Espanha típica, pitoresco destino turístico.

“(…)Prima Vera, afetuosa parenta de que me recordo por ter sido a única pessoa do tempo juiz-forano a mencionar em conversa a Espanha onde outrora viajara, trazendo-me ecos de palavras quase contemporâneas da formação do meu mundo: sapateado castanholas tourada zarzuela, a última me intrigando particularmente no meio das minhas já insônias. / Mas em Écija não distingo

nenhuma destas palavras. Descubro a cidade de resíduos orientais, tantas torres de azulejos e ladrilhos, a presença familiar da cal (...).” (p. 1187)

Ao olhar Espanha, Murilo Mendes não busca o típico ou exótico, o que procura é a autenticidade que, não sabe como, surgiu da multiplicidade de tempos e espaços que a conformam, uma espécie de especificidade que a destipifica. Joga com a condição de turista, mas não sem criticá-la, muitas vezes lamentando-a, sempre em uma construção muito marcada pela falta, pelo desejo incumprido.

Lamenta o fato de que diversas manifestações culturais tradicionais tenham se restringido a espetáculos “para turistas”, os locais populares granadinos, antes “abrigo e santuário dos *gitanos*, infelizmente quase todos agora contaminados pelos turistas” (p.1180), a impossibilidade de em Palma de Maiorca “reconstruir concretamente um impossível esquema de paraíso terrestre, rejeitando-o logo à constatação do excesso de turistas”(p.1189). E reconhece que Espanha já não é esta, que se deposita nas dobras da história:

“(...) Aproximam-se, além de *el alcade, la alcaldeza, la reina de la fiesta con sus damas de honor*, atraentes, trajando ricas roupas regionais; exibem mantilhas clássicas, enormes *peinetas* e arrecadas, agitam leques de *zarzuela*, fragmentos de uma Espanha “para turistas” já se depositando nas dobras do passado.”(p. 1155)

Como na citação de Baudelaire, em *Le Cygne*, retomada por Murilo no texto “Salamanca”, “Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le coeur d'un mortel)”, Espanha se depara com outro tempo.

Camargo (2006, p. 189), ao comparar as figurações extraterritoriais em Cernuda e Murilo Mendes, adota a expressão “passante pós-baudelairiano” ao se referir à forma como este transita pelas cidades espanholas, flanando: “Murilo não recusa a cidade, vai ao encontro dela para pensar nela também a modernidade e a eternidade. Na cidade, como um passante pós-baudelairiano, guarda na memória as impressões do dia para recriá-las, em prosa, como poesia”.

Em sua condição de viajante, confirmamos, podemos aproximar mais coerentemente Murilo Mendes da figura do passante baudelairiano que do comum turista, embora como vimos em alguns momentos ele brinque com esta condição. É esse passante, forasteiro em Espanha, que armado com o olho tátil terá condição de perceber as cidades

que visita de uma perspectiva outra, nem a do habitante local que a toma por rotineira, nem a do turista que a toma por pitoresca.

“Os *rondeños*, penso, não se movem dentro da espantação de viver em Ronda: e sim dentro da faixa da rotina. Ronda pertencerá mais ao forasteiro fascinado ou não; mas de olho tátil. Quem a visitou, mesmo de um golpe, se nutrirá para sempre da consideração de suas paredes rochosas, da vista do enorme talho (160 metros de altura) que a divide em duas. Dante não tendo conhecido Ronda, hesita o léxico. Nunca se sabe ao certo se Ronda é de lá de baixo ou de cá de cima. Ao vê-la, ordenei à vertigem que se detivesse. Lúcido, poderia captar melhor as linhas do mito pessoal que ela implica: teatro do antagonismo (subjacente) do tempo e do espaço, do árabe e do cristão, do touro e do homem, do contrabandista e do Estado; submetidos aos poderes da Andaluzia, ao cântico redondo de seu vinho.” (p. 1183)

A este forasteiro, no entanto, Murilo denomina por um outro substantivo, passeante, substituindo o simples passar por um ato mais marcado pelo prazer e pelo afeto, o passear, tão ao seu gosto. Como passeante, armado com o olho tátil, Murilo pode percorrer as cidades espanholas deparando-se com seus diferentes tempos e perlustrando seu “antagonismo subjacente” em busca da palavra resoluta.

“Mas, ninguém o ignora, não é a suspeita palavra rosa que Málaga nos propõe, antes uma série de palavras resumidas num parque aberto com mil exemplares de plantas tropicais desnudadas ao olho do passeante, fato talvez único na Europa; suas alamedas de plátanos e palmeiras em curvas que ora escondem ora demonstram o espaço ao alcance da mão.” (p. 1184)

Qual a palavra que as cidades propõem a este passeante que as olha tão atentamente? Esta parece ser a pergunta que subjaz no texto. Qual a palavra que as traduziria em texto e poesia?

Ao não encontrar a impossível palavra, Murilo adotou aquela que ficou sendo a marca de sua Espanha: enigma. “Ninguém conhece exatamente o seu verdadeiro texto” (p. 1182), escreveu o poeta ao falar da primavera em “Alcalá de Guadaira”, mas em “Ronda”, título seguinte, uma pergunta vai até a raiz da metáfora criada, questionando sua validade e problematizando-a: “mas que ação pode exercer o texto sobre a Coisa irremovível?” (p.1183).

Autônomos, ainda que interligados, cidades e palavras, espaço e texto, original e tradução convivem em constante tensão na obra muriliana, suplementando-se.

Renato Cordeiro Gomes (1999) ao propor a cidade não como um tema, mas como um problema para a Literatura, fala da necessidade de recepcionar textos

que lêem a cidade não só em seus aspectos físico-geográficos de paisagem urbana e em seus dados culturais, mas também em sua cartografia simbólica, na qual se cruzam o imaginário, a história e a memória, considerando a cidade como um discurso:

“A cidade escrita é, então, resultado da leitura, construção do sujeito que a lê, enquanto espaço físico e mito cultural, pensando-a como condensação simbólica e material e cenário de mudança, em busca de significação. Escrever, portanto, a cidade é também lê-la, mesmo que ela se mostre ilegível à primeira vista; é engendrar uma forma para essa realidade sempre móvel. Mapear seus sentidos múltiplos e suas múltiplas vozes e grafias é uma operação poética que procura apreender a escrita da cidade e a cidade como escrita, num jogo aberto à complexidade.” (Gomes, 1999, p. 24)

Este jogo Murilo Mendes trava com a Espanha, passeando por suas cidades e inquirindo seu texto, lendo-as apesar de sua ilegibilidade, escrevendo-as apesar de sua intraduzibilidade.

Ao tratar do conceito de topofilia, Bachelard sustentou, em uma leitura com um forte viés psicológico, a importância do espaço como suporte ordenador para a memória e, em última análise, para o estabelecimento da identidade própria. No caso de Murilo Mendes, nascido no Brasil e morando na Itália, o espaço espanhol não seria aquele ao qual se associaria sua identidade naturalmente. Antes, constitui-se como um espaço “outro”, ao qual o poeta se ligou voluntariamente, como já afirmado neste trabalho, e que também por isso assume um papel importante no estabelecimento de sua identificação.

Ítalo Calvino, no diálogo entre Marco Polo e Kublai Khan, em *As cidades invisíveis*, do qual destacamos uma frase como epígrafe para este capítulo, fala de que o aproveitável de uma cidade é o que ela nos diz, as respostas que dá as nossas perguntas, não a cidade visível, mas a invisível.

Murilo Mendes, em suas indagações acerca do tempo e do espaço espanhóis, encontra em suas cidades mais do que o visível. Percorrendo uma cidade, põe em enfrentamento sua face antiga e a moderna, seu aspecto visível e o outro, humanizando-a.

“(...) a Cidade (aqui, como exemplo, Segovia) é o que melhor se avizinha à pessoa, tornando-se quase humana. Tem uma figura, um vulto, o que não acontece ao Estado. É um espaço aberto, íntimo, onde quem o habita se vê ao mesmo tempo fora e dentro; espaço que define certas coisas, um lugar sacro. Mas, ajunto eu, a grande cidade agora perde esta função. (...)”

“As sombras inumeráveis do aqueduto planificam no chão outra cidade. Blow-up.” (p. 1140)

A outra cidade, cidade de sombras, o poeta também percorre, lendo seu texto também nos aspectos menos visíveis, perlustrando suas entrelinhas em busca dos ocultos significados. Esta cidade invisível, que as sombras do aqueduto planificam no chão, é pelo autor associada a Blow up, referência que se auto-explica no texto “Blow Up”, datado de 1969 e publicado em *Conversa portátil*.

“Reconstruo mentalmente o começo e o final de Blow Up, o considerável filme de Antonioni: pessoas existentes reúnem-se para um jogo inexistente: fazem força, deslocam braços e pernas, perseguem uma bola invisível, mas não atingem o escopo. Tudo se dissolve no ar, sem palavras, tudo existente e inexistente. As definições científicas nos informam que estamos situados no tempo e no espaço. Mas isto será verdade, ou uma verdade provisória? Segundo Werner Heisenberg e J. Robert Oppenheimer, existem inúmeras verdades científicas provisórias. Que significa de fato existir, mover-se, respirar, agir? Qual o destino da cultura?” (p.1472)

A referência a Blow Up traz ao texto, portanto, o questionamento filosófico acerca da realidade tanto da cidade visível quanto da invisível. Qual persistirá? Qual é mais real? Ao escrever a cidade, Murilo Mendes se insere neste “jogo aberto à complexidade”, aceitando a possibilidade de revisão de parâmetros estabelecidos e questionando-se sobre a validade mesma do conceito espaço. Heisenberg foi o matemático que desenvolveu o princípio da incerteza, com o que revolucionou as matemáticas e a física. E *Blow-up* é um filme que Antonioni realizou com base no conto *Las babas del diablo*, de Julio Cortázar. Precisamente, dentre as muitas mudanças que o cineasta realizou está esse final que não aparece no conto.

Nicola Abbagnano (1998), ao tratar do conceito de espaço, apresenta como questões fundamentais para a sua compreensão as da natureza e da realidade do espaço, apontando na história do pensamento ocidental três possibilidades para cada uma delas. Em relação à natureza do espaço, as possíveis formas de encará-lo são: o espaço como qualidade posicional dos objetos materiais no mundo, ou seja, como lugar ou posição de um corpo entre os demais; o espaço como continente de todos os objetos, sendo o espaço sem corpo denominado vazio; e o espaço como campo, concepção que renuncia implicitamente ao conceito de espaço e se encaminha para outros conceitos, menos ligados a abstrações tradicionais e mais aptos a descrever os resultados da observação. Já em relação ao problema da realidade do espaço, Abbagnano mostra que o pensamento ocidental encontrou como soluções possíveis: a tese da realidade física ou teológica do

espaço; a tese da subjetividade do espaço; e a tese de que o espaço é indiferente ao problema da realidade ou irreabilidade. Esta terceira alternativa rechaça o próprio problema, reconhecendo o espaço como “nem real, nem irreal, ainda que em algumas de suas determinações métricas possa ser adotado na descrição da realidade.” (id. ib., p. 439)

Ao tratar do tempo e do espaço em sua poesia, Murilo Mendes se alia ao filosófico questionamento acerca de sua natureza e realidade, mas o faz como poeta, inserindo-o em seu texto que problematiza e leva à reflexão por outras vias, por definição mais do campo da estética.

O espaço espanhol de Murilo Mendes é citadino, urbano, povoado de pessoas, humanizada a cidade pela íntima relação que se estabelece com quem nela vive e a constrói, e, em última instância, sacralizada pela proximidade do humano ao divino.

É novamente ao texto “Madrid” que recorreremos para demonstrar o profundo interesse pelo humano registrado neste livro: “Madrid não se distingue pelos seus monumentos. Consolo-me refletindo que 'na Espanha o maior monumento é o homem'.” (p. 1128). Como no poema “Madrid”, do *Tempo espanhol*, também aqui é o tema do humano que se destaca no espaço madrileno, como de resto em todo o livro.

Este procedimento de humanização dos espaços citadinos será mais uma das características que, conquistadas aqui, permanecerão ao longo da obra futura do autor, mormente em *Janelas verdes*, livro publicado em 1970, escrito a partir do espaço português que, como afirmado pelo autor, é um espaço marcado por seu afeto. Confirma-se, portanto, a idéia de que a obra de Murilo Mendes descreve uma trajetória de aperfeiçoamento sem rupturas³³.

Como já dissemos, neste livro existem trinta e dois textos intitulados por nomes de espaços espanhóis, na sua maioria cidades, espaços urbanos e humanos. O primeiro texto do livro é uma das três exceções, dedicado a Altamira, caverna com pinturas rupestres próxima a Santillana del Mar³⁴, que o autor considera não apenas patrimônio

³³ Guimarães (2001) chama a atenção para esse fato ao apresentar *Tempo espanhol*: “nessa linha de mudanças por que vem então passando o discurso poético de Murilo Mendes, TE chama a atenção por acrescentar novos dados, como a radicalização de certos elementos e a incorporação definitiva da temática geográfica-cultural. Assim, essa linha temática produzirá a seguir alguns livros em prosa, como *Espaço espanhol* (...) Todavia, assim como terão continuidade, nenhum dos novos dados de TE irrompe abruptamente neste livro. Ao longo da obra anterior a temática cultural já se encontra presente”.

³⁴ A caverna de Altamira está situada nas proximidades de Santillana Del Mar, Cantabria, Espanha. Conserva-se nela um importante ciclo pictórico pré-histórico de grande extensão, descoberto em 1879 e datado como de 12.000 a.C.. Desde 1985 é considerada Patrimônio da Humanidade pela Unesco.

espanhol, já que antecede esse conceito, mas patrimônio humano, o que traz uma interessante reflexão acerca do tempo e do espaço.

“Altamira não é o que nós chamamos Espanha, nem Bética, nem Hispalis, nem Celtibéria; terra de Espanha, sim, mas não ainda história de Espanha. O que nos impele a considerar Altamira um valor de ordem universal.” (p. 1121)

Situando Altamira em um tempo pré-espanhol, atribui-lhe um valor universal, mas, em seguida, escreve: “existe nestas pinturas um longínquo pressentimento do rito taurino”, ligando-a à posterior tradição espanhola dos touros, segundo o próprio poeta, uma das duas grandes marcas da Espanha, “dividida entre o touro (paganismo) e a imagem do Cristo (com a da Virgem). A Igreja, muitas vezes, ao lado do touro” (p. 1127).

Ainda escrevendo sobre Altamira, o poeta intui o tempo pós-espanhol, o fim dos tempos, aproximando-se de uma visão circular e cíclica do tempo e da história.

“Coisa estranha: ao deixar esta cova tenho a sensação de haver penetrado nos arcanos do fim do tempo, em vez de retornar ao princípio. No fim do tempo, isto é, quando se acumularem as ruínas do que foi o homem e seu esforço de levantar o monumento da história; quando só restarem vestígios, não de seu ‘idealismo’, da sua ‘arte’, da sua ‘ciência’, mas da sua substituição mágica pelo animal das cavernas.” (Ibid., p. 1122)

Altamira, ainda que precedente à nação espanhola, é espaço espanhol. O tempo, nesse livro, não é um elemento ordenador, como já se disse, mas tampouco o é um presumível deslocamento espacial. Os locais e cidades que nomeiam cada texto não se ordenam segundo uma lógica geográfica ou turística de deslocamentos pela topografia. Apesar de os textos estarem muitas vezes agrupados pela proximidade geográfica dos territórios a que se referem, há momentos em que nenhuma lógica pautada por estes elementos pode entender a relação que se estabelece.

A tentação de pensar o livro como um registro de viagem, no qual seria possível estabelecer pela seqüência de títulos um roteiro dos deslocamentos do poeta pela Espanha é logo superada, não sendo a lógica do texto tão facilmente percebida.

Embora possa o leitor pensar em um possível roteiro de viagem ao observar que as cidades citadas ao longo do livro cobrem praticamente todas as regiões espanholas, no texto “Tarazona” o autor deixa claras pistas da não coincidência entre os seus deslocamentos geográficos e a seqüência de cidades apresentadas no livro.

“No caminho entre Soria e Zaragoza conheci a redonda diversa Tarazona cor de vinho velho, severamente à beira do Queiles; a mudéjar Tarazona de ontem e de hoje. Mas existirá amanhã a palavra amanhã?” (p. 1161)

Se em um percurso de viagem foi entre Soria a Zaragoza que o poeta encontrou Tarazona, na seqüência de títulos antes de Tarazona estão Cáceres e Palencia, ambas em direções opostas, não se rendendo a lógica organizacional dos textos a uma hipótese tão simplificadora.

O eixo central deste livro é o espaço espanhol de Murilo, um lugar apropriado por uma epistemologia pessoal, do qual faz parte Altamira, não apenas por questões geográficas, mas por ser de certa forma uma espécie de profecia da Espanha contemporânea. Deste espaço fazem parte cidades e povoados espalhados por todo o território espanhol, mas também fazem parte elementos de cultura que o conformaram, e, acima de tudo, o homem espanhol.

Em *Carta geográfica*, livro anterior, escrito entre 1965 e 1967, no texto “New York” o poeta conta ter encontrado no Metropolitan espaços espanhóis inexistentes na Espanha, demonstrando como o conceito de espacialidade aqui transcende o aspecto geográfico: “encontro espaços italianos inexistentes na Itália, espaços flamengos insólitos nas Flandres, até mesmo espaços espanhóis (inclusive a espantosa, pré-moderna vista de Toledo, de El Greco) completando os da Espanha.”(p.1117).

O conceito de espaço, desvinculado do territorial, associa-se, assim, mais fortemente ao cultural e humano, tingindo-se com suas cores. No texto “Burgos”, ao falar da catedral de Santa Maria, Murilo escreve que “permite também a invenção do espaço interior que recriamos pela memória, ou melhor, uma superposição de espaços que nos forçam a povoar os vazios, o claro-escuro da nossa psique.” (p. 1146)

Unindo tempo e espaço, nesse texto, Murilo fala também do tempo superposto: “Considero os séculos de existência real e existência superposta que Burgos comprime no seu espaço, tangenciando à superfície o estilo monumental do outrora Egito subterrâneo”. (p. 1146)

Os espaços superpostos no espaço, assim como os tempos superpostos no tempo, ajudarão a formar o tempo e o espaço espanhóis de Murilo Mendes, tempo e espaço de reflexão em palimpsesto.

No texto “Gerona” estabelece-se um interessante contato com a cidade e com o que há externo a ela, representado este último pelo cosmonauta, diálogo no

qual se questiona acerca da natureza do tempo e do espaço, sua existência, e também acerca da própria existência humana.

“Quem me restituirá na sua complexidade estimulante o corpo terrestre de Gerona? Quando? Giramos a vida em torno deste advérbio de tempo. 'Quando?', Gerona, é geral interrogação de todos os dias. Seremos nós homens o próprio tempo resumido em carne e osso? Gerona, a epopéia da criação do mundo, o conhecimento acelerado da matéria, superando agora as fórmulas de Einstein, desenrolam-se no tempo, diante dos nossos olhos iniciados; não terminaram; mas todos queremos nos libertar do tempo qualitativo e quantitativo. Haverá alguma coisa mais obsedante do que o tempo? Em Gerona vi mais uma vez o tempo, toquei-o; esse tempo que às vezes tomamos pelo espaço. Oculto na tua cápsula, cosmonauta, distingues ou não as plataformas de Gerona com seu amplo respiro, o tempo de Gerona, o espaço de Gerona, o homem de Gerona?” (1165)

A imagem do homem como ponto de encontro entre o tempo e o espaço, sua medida portanto, a relativizá-los enquanto absolutos, é a que fica como mais forte ao longo dessa obra. O que são o tempo e o espaço sem o homem para dar-lhes a medida? O que é o homem sem o tempo e o espaço para organizar-lhe? O que é a idéia que fazemos do mundo senão uma tradução feita à nossa medida?

Para além do tempo e do espaço, a união de todos os homens. Se há uma causa expressa na poesia de Murilo Mendes, ela é esta, a da superação de tudo aquilo que diminui o homem, das regras excludentes, da separação. Seu humanismo é expresso em termos religiosos, de católico convicto, mas se funda em uma concepção não separatista do homem muito colada à ciência que lhe é contemporânea, sobretudo a física einsteiniana.

Exemplo desta concepção há no texto “Palma de Maiorca”, no qual se questiona o secular conflito entre cristãos e muçulmanos: “Seriam mesmo infiéis esses árabes que tanto agiram sob o signo de Alá, isto é, o signo do Deus único traduzido numa língua diversa, esses árabes inseridos durante séculos na história da Espanha, inseparáveis dela?” (p. 1191)

Se uma tradução pautada na diferença fez a humanidade se pensar dividida por tantos séculos, o que o poeta propõe é uma nova tradução, pautada em razões mais profundas, que veja para além das aparentes diferenças o homem, esteja onde estiver. Ao final do livro, Murilo encontra aquele que seria o emblema dos emblemas, único elemento do mundo a superar sua dicotomia: a luz.

“Quanto à luz, que nos obseda em Palma: será ou não a estrutura absoluta, o centro da nossa energia física e espiritual? Em que medida nossa alegria ou tristeza dependem da luz? Duma coisa estou certo: a luz, escapando a qualquer

classificação, sem passado nem futuro, ecumênica, constitui o emblema dos emblemas; tornando-se ao mesmo tempo que um agulhão, o desespero de todos os artistas, orienta-lhes a obra. A luz é total.” (p. 1191)

“Lope de Vega me empresta a palavra que resume na sua essência Palma de Maiorca: 'luz pitonicida'.” (p. 1192)

Luz pitonicida³⁵ são as palavras finais do livro, emprestadas de Lope de Vega, como esclarece o autor. Luz apolínea que profetiza a dissolução de todas as diferenças na unidade-totalidade.

³⁵ Retirada do texto *El laurel de Apolo*, de Lope de Vega, a expressão “luz pitonicida” foi usada também por José Bergamín que escrevera “el dogma desenmascara al mito. ¿Por la historia o por la poesía? ¿El alma del mundo es, como le llamara Lope, luz pitonicida?”. (La máscara y el rostro. Cristal y noche de los tiempos. Escritura, 6, enero 1949, p. 18). A expressão “luz pitonicida” remete ao mito da serpente python, morta por Apolo, o deus da luz solar, que a partir deste trabalho se torna também o deus das profecias, senhor do passado e do futuro, presidindo o oráculo de Delfos. Luz pitonicida é, portanto, a luz que profetiza, imagem em tudo coerente com o encaminhamento final do texto de Murilo Mendes.

5 CONCLUSÃO

Apolo é um deus polifacético, que se destaca sobretudo por seu aspecto de unificador. Como a luz do Sol que desconhece fronteiras, Apolo suplanta as diferenças estabelecendo ordem e concerto em todo o mundo. Senhor do tempo, unifica passado, presente e futuro em um ciclo contínuo.

Nenhuma outra imagem é mais adequada do que esta para o final do livro de Murilo Mendes, pois sob o seu signo, tempo e espaço deixam de ser eixos estáticos, movimentando-se circularmente e instaurando uma nova ordem.

Se a representação gráfica que usamos para começar a pensar a interseção tempo e espaço foi o símbolo da cruz, especialmente significativo no contexto da obra de Murilo Mendes por sua filiação ao cristianismo, como demonstrado, após lermos as obras uma variação dessa imagem se mostrou mais específica para a concepção de tempo e espaço não lineares que se detectou no estudo do *corpus* da pesquisa, a da cruz em movimento circular. Na dinâmica do movimento, unificam-se os opostos, encaminhando-se ao ponto central, origem e fim, luz primordial. Tempo e espaço circulares que circunscrevem o homem e o mundo.

Como vimos, ao falar do tempo espanhol Murilo Mendes tratou do tempo de forma a sempre relacioná-lo com o humano, substituindo o tempo linear por um tempo circular e pleno de humanidade. Em um primeiro momento, articulando tradição e invenção, revisitou através da lírica antiga o tempo clássico da formação espanhola, trazendo à tona a concepção de mundo então vigente, confrontando-a com a idéia filosófica de sua contemporaneidade, e incitando uma dupla reflexão, acerca da tradição fundadora da hispanidade e de seu próprio tempo.

Depois, ao lançar seu olhar sobre a Espanha contemporânea, encontrou não o tempo linear e excludente, mas um tempo circular, abrangente, no qual fez caber a própria eternidade, sempre e quando concebida à medida do homem. Assim o tempo de Castela, marcado pela divisa “humanidade, experimentalismo e concisão”, constituiu-se um tempo de silêncio e de enigma, tempo de se reconhecer o homem circunscrito pelo tempo e pelo espaço. Assim também o tempo da Andaluzia, pleno de sons e cantos, de vida e morte, mostrou-se um tempo de homens que lutam pela vida, que cantam em voz e poesia sua vontade de transformação. Assim também o tempo final em

que, na Catalunha, rebeldia e revolta levavam a um tempo de morte e ressurreição, no qual se propunha a reinvenção do mundo sob o signo da rehumanização dos seus tempos e espaços.

Da mesma forma, ao escrever a partir do espaço espanhol, Murilo Mendes mostrou que o espaço só adquire importância humanizada, questionando concepções pautadas simplesmente no territorialismo, há muito ultrapassadas. Em uma abordagem dos espaços na qual a linguagem estabeleceu o nexo entre o referente espacial e a nomeação que lhe dá existência discursiva, transmutou o espaço espanhol em discurso, encaminhando toda sua busca a uma palavra específica, o “signo-significante” que pudesse traduzir Espanha.

Transmutada em discurso, a Espanha de Murilo Mendes se mostrou formada pela soma de múltiplos espaços: o físico-geográfico, percorrido ao longo do livro exemplarmente; o cultural, pleno de referências literárias e artísticas; e o simbólico, no qual história e memória desenharam uma tradição que se revisitou sempre reflexivamente. Múltiplos espaços que se constituíram em âmbito privilegiado para a reflexão em palimpsesto, principalmente quando conjugados com os múltiplos tempos de Espanha.

Diante de tantos tempos e espaços, Murilo Mendes encontrou o ponto de reflexão, a imagem do homem como ponto de encontro entre tempos e espaços, a explicá-los como necessários e relativizá-los como absolutos. Operou, desta forma, a substituição do tempo e espaço lineares pelo tempo e espaço circulares, conformes à noção de eternidade, sem no entanto, importa frisar, perder a possibilidade de enxergar a especificidade do histórico, mas com ele estabelecendo um diálogo no qual tradição e tradução se articularam originalmente.

Ao estudar a questão da tradição, vimos como alguns críticos associam o manejo da tradição à desvinculação das circunstâncias histórico-sociais na obra dos autores que a ela se dedicam, enquanto outros apontam em direção contrária ao afirmar que é justo pela desvinculação de seu momento histórico que um escritor se torna representativo de seu tempo. Analisando a relação de Murilo Mendes com a tradição européia, especificamente a espanhola, reafirmamos que se desconectando do tipicamente brasileiro, tornou-se um dos grandes poetas do Brasil, não contrapondo tradição e modernidade, mas estabelecendo no espaço do intercâmbio transcultural e internacional uma nova forma de relacioná-las, inserida no âmbito da tradução.

Que a memória cultural tenha deixado seus rastros na obra do poeta Murilo Mendes é inquestionável, mas o fez de uma forma muito particular, trazendo as marcas do humor e da ironia, permeados pela dor, o desassossego e a melancolia. O humor, inaugurado como forma nos poemas-piada do “estado de bagunça transcendente”, se manteve ao longo de toda a obra como um fino “sense of humor”. A ironia, enquanto posicionamento filosófico e existencial, garantiu à obra uma unidade conceitual de busca filosófica da compreensão do homem e do mundo. Partindo da concepção filosófica do ser como potência, a poesia de Murilo Mendes encaminhou-se desde sempre para uma substituição da cronologia temporal pela idéia da eternidade.

Da mesma forma, a questão identitária não se restringiu ao âmbito nacional, mas o suplantou ao alçar-se ao humano. Se nos primeiros livros vimos uma preocupação com questões nacionalistas, em consonância com o projeto modernista brasileiro de afirmação identitária, este enfoque foi desde *O visionário* deixado em segundo plano, até ser completamente substituído no decorrer da obra pela busca religioso-humanista de uma identidade humana para além das diferenças circunstanciais, delineando-se o universalismo como forma de identidade superior.

Ao pensar a relação de Murilo Mendes com a Europa e sua tradição, enfocada mais especificamente através do recorte espanhol, a idéia de que operaria uma tradução em sentido amplo surgiu tanto da observação do recurso do poeta a termos a esse campo associados, como traduzir, decifrar e enigma; quanto da observação de que em sua interface com a Literatura Comparada a tradução se mostrou como possibilidade de articulação de tradições.

Numa perspectiva de intercâmbios culturais, em que o “outro” passou a ser visto como suplementar aos valores vigentes, a tradução despontou como lugar privilegiado de reflexão, cabendo-lhe o papel de descentralizadora dos cânones, promotora da multiplicidade e, ainda, da garantidora de permanência histórica, assumindo um caráter suplementar.

Partindo, então, da idéia de que em sua escrita de Espanha Murilo Mendes realizaria um projeto tradutório, buscou-se no estudo do conjunto do material espanhol no seu acervo e, nos seus textos, das recorrências sobre a Espanha, verificar o método de aproximação do poeta àquele que seria seu “texto” ou original a ser traduzido, identificando-se em seu ímpeto colecionador e arquivístico os contornos de seu recorte espanhol.

Em meio ao jogo de lembranças e esquecimentos que toda coleção carrega, o conhecimento de outros aspectos daquele que as organiza é uma das conseqüências do seu estudo, que se configura como uma operação de sutura na qual se articulam dados da coleção, da obra e da vida de seu autor. Assim foi na coleção muriliana, na qual o conceito de *philia* se mostrou essencial na delimitação dos procedimentos de escolha que a nortearam, constituindo-se em seu eixo fundamental em torno do qual toda a coleção de amizades, fotografias, livros, objetos de arte e lugares se ordenou.

A *philia* muriliana apresenta vários aspectos, que vão desde o estabelecimento de uma imagem pessoal e poéticas através da delimitação de uma rede de relacionamentos, até a topofilia, que se delinea à medida que o poeta determina também seus espaços privilegiados, constituindo uma topografia poética a partir de seu gosto pessoal e afeto, passando é claro por um projeto maior, de cunho religioso-filosófico, expresso através da idéia da frátria, a humanidade irmanada em Cristo, suplantando-se as fronteiras baseadas no territorial, cultural ou em qualquer outro fator separatista por uma utópica união de todos os homens.

Ordenado pela *philia*, o estudo do colecionismo permitiu conhecer algo da leitura de mundo de um poeta que, aliado à tradição cristã em que o Verbo cria e organiza o mundo, o verbaliza, transformando-o em objeto de leitura, escrita e tradução. Como estratégia do tradutor, o colecionismo se mostrou uma forma de ordenar o objeto de estudo, transmutado em palavra na realização de seu projeto tradutório.

Que o projeto se tenha posto em execução não coube dúvida, como demonstrado ao longo do trabalho, já quanto a ter ou não se cumprido em sua totalidade coube um questionamento diante das múltiplas impossibilidades que se impunham à proposta.

A primeira das impossibilidades advinha do fato de ter sido Murilo Mendes barrado pela ditadura franquista, não tendo podido na Espanha viver e trabalhar conforme sua expressa vontade. Ao se ver impossibilitado de lá residir e tornando-se um freqüente turista, encontrou o poeta nesta condição também algumas dificuldades, já que considerava que como turista não chegaria jamais a travar um contato real com o povo espanhol, vendo-se mesmo privado da possibilidade de permanecer mais tempo nos locais que visitava pelos imperativos que a condição de viajante lhe apresentava.

As restrições morais colocadas para quem olha para um território ao qual não se considera ligado “naturalmente”, não se sentindo com ele comprometido,

também se constituiriam em uma impossibilidade, expressa pelo próprio poeta por exemplo quando, ao tratar da necessidade de elucidação do “obscuro segredo” espanhol, questiona “quem sou eu para merecê-lo?”.

Impossibilidade que residiria, por fim, na percepção de ser talvez este projeto maior do que as possibilidades da poesia ou da própria literatura, faltando ao poeta inclusive a linguagem necessária, a palavra precisa que permitisse traduzir Espanha.

Confrontando-se com estas diversas impossibilidades no âmbito do estabelecimento de uma relação tradutória com Espanha, Murilo Mendes no entanto não as deixou impedir seu projeto. Mostrou-se também pleno de possibilidades no estabelecimento desta relação, burlando de todas as impossibilidades que pareciam se impor: foi turista, colecionador, passeante, questionador ligado à filosofia e ciência de sua época, tudo isso lhe permitindo ser, ao mesmo tempo, tradutor e, acima de tudo, poeta, pois ao ler e escrever Espanha a recriou em prosa e poesia, registrando suas também múltiplas faces, escrevendo uma Espanha sempre híbrida, não homogênea, mesclada.

Diante do questionamento quanto a se ter ou não cumprido o projeto tradutório, afirmamos que sim, pois se situando à beira de Espanha e valendo-se de todas as possibilidades que este local lhe abria, o poeta observou os limites do tempo e os contornos do espaço espanhol. Recriou Espanha ao escrever de seus tempos e espaços, traduzindo-a criativamente.

Ao compararmos as representações espanholas de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, percebemos o quanto esta localização foi determinante na apresentação de uma Espanha de múltiplas faces. Enquanto este se deteve em um local, com ele se identificando, aquele manteve livre seu olhar. Tomou do arco e da lira, ferramentas apolíneas adequadas para expressar ora sob o ímpeto guerreiro, ora sob a força harmonizadora, a poesia como transformadora do mundo, e desferiu suas flechas em poesias.

Uma dessas flechas, escolhida para abrir como epígrafe este trabalho, já o antevia, afirmando que o motor do mundo avança, construindo e destruindo a noção de realidade, até o reencontro final, reencontro do homem consigo mesmo, dos homens entre si, com Deus e o Universo, solução final de todos os enigmas.

Repetindo o esquema circular de Murilo Mendes, retomamos os mesmos versos agora como epílogo para este trabalho.

O motor do mundo avança
Tenso espírito do mundo,
Vai destruir e construir
Até retornar ao princípio.
Eis-me sentado à beira do tempo
Olhando o meu esqueleto
Que me olha recém-nascido.
(...)
O motor do mundo avança.
(p. 352)

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Diccionario de filosofía*. 3a. ed., México: Fondo de cultura econômica, 1998.

ANTELO, Raul. Visão e pensamento; poesia e voz. In: _____. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006, p. 7-84.

ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes*. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 1972.

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. In: *Estudos históricos – Arquivos pessoais*, vol 11, n. 21, 1998, p.9-34.

BACHELARD, Gaston. A poética do espaço. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d.

BANDEIRA, Manuel. Murilo Mendes. In: _____. *Apresentação da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, 1957.

BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. II – Rua de mão única, 227-235.

_____. Sobre o conceito de história. In: *Obras escolhidas*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 222-232.

_____. A tarefa do tradutor. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BORGES, J. L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé editores, 1974.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo, 1972

CAMARGO, Maria Lúcia de Barros. Figurações extraterritoriais: Cernuda e o México, Murilo Mendes e a Espanha. In: ANTELO, Raul. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006, p. 171-198.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura – Sociologia (conferência). In: Série Letras e Artes – Caderno n.28. Rio de Janeiro: PUC, 1976.

_____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CANO, José Luis. *La poesia de la generación del 27*. Madrid: ed. Guadarrama, 1970.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Albor, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo e o mundo substantivo. In: *Metalinguagem*, Petrópolis: Vozes, 1970, p. 55-65.

COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Trad. Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual In: *Ensaio*. São Paulo, Art, 1989.

ESPIG, Márcia Janete. Limites e possibilidades de uma nova história cultural. In: *Locus, revista de história*. n.6, Juiz de Fora: edUFJF, 1998.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção II*; ensaios rosianos e documentos. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1971, p.186 (João Cabral de Melo Neto; roteiro de auto-interpretação).

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. In: *Ipotesi; revista de estudos literários*. Juiz de Fora: Edufjf, V. 3, no. 2, 1999, p.19-30.

GUIMARAES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ (org.) Murilo Mendes, 1901-2001. Juiz de Fora: CEMM/UFJF, 2001.

_____ Prefácio a Tempo Espanhol. In: MENDES, M. *Tempo Espanhol*. Rio de Janeiro, Record, 2001.

_____ *Territórios/ conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

JASINSKI, Isabel. Francisco Ayala, autor de la invención del Quijote. In: ANTELO, Raul. *Crítica e ficção, ainda*. Florianópolis: Pallotti, 2006, p. 119-132.

LAGES, Susana Kampff. Alegoria da leitura, figura da melancolia: “A tarefa do tradutor” de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, M. *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Annablume/ Fapesp, 1999.

_____ *Walter Benjamin; tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2000.

LEPECKI, Maria Lúcia. *O romance português contemporâneo na busca da história e da historicidade*. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

LEITÃO, Cláudio. Murilo Mendes e a viagem. In: PEREIRA, Maria Luíza Scher (org.) *Imaginação de uma biografia literária; os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2004, p. 33-50.

MACHADO, Antonio. Antología poética. Introducción y selección de Arturo Ramoneda. Madrid: Alianza Cien, 1995.

MARCONDES DE MOURA, Murilo. *Murilo Mendes, a poesia como totalidade*. São Paulo: Edusp, 1995.

MARQUES, Reinaldo. Henriqueta Lisboa e o ofício da tradução. In: MARQUES, R., FARIAS, M. E.V. *Henriqueta Lisboa; poesia traduzida*. Belo Horizonte: ed. UFMG, 2001.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético; ganhos e limites de seu conceito de campo literário. In *Revista brasileira de Ciências Sociais*, vol. 19, no. 56, São Paulo, outubro de 2004.

MELO NETO, João Cabral de. *Poemas sevilhanos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1992.

MELO NETO, João Cabral de. *Poesias completas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975

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

_____. *L'occhio del poeta*. A cura di Luciana Stegagno Picchio. Roma: Gangemi editore, 2001

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994

MIRANDA, W. M., SOUZA, E. M. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, T. F.. *A literatura comparada no mundo: questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/AILC, 1997, p. 39-52

MIRANDA, Wander Melo. Memórias de arquivo. In: *Ipotese*; revista de estudos literários, v. 4, n.2, jul./dez 2000. Juiz de Fora: ed UFJF, 2000.

_____. A poesia do reesvasiado: imagens da nação no memorialismo mineiro. *Revista da Escola do Legislativo*. Belo Horizonte, n. 4, jul-dezs 1993, p. 95-113.

_____. Pós-modernidade e tradição cultural. In: CARVALHAL, Tânia Franco (org.). *O discurso crítico na América Latina*. Porto Alegre: Unisinos/IEL, 1996, p. 13-22.

MORAÑA, Mabel. *Crítica impura*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2004

MORENO, César Fernández. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. 2 ed. Petrópolis, Vozes, 1974.

ORTEGA Y GASSET. Sobre el punto de vista em las artes. In *Revista de Occidente*. Madrid: Alianza editorial, 1986, p. 443-457

PEREIRA, Maria Luíza Scher. Tempos de Murilo II; visita ao acervo do poeta, as obras e as margens. In: *Ipotese*; revista de estudos literários, v.6, n 1, jan/jun 2002. Juiz de Fora: ed UFJF, 2002, p.11-18.

PEREIRA, Terezinha Maria Scher. Murilo Mendes, a poética da amizade em dois momentos. In: PEREIRA, Maria Luíza Scher (org.) *Imaginação de uma biografia literária; os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: ed. UFJF, 2004, p. 51-62.

PICCHIO, Luciana Stegagno. Vida poesia de Murilo Mendes. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.29

PIGLIA, Ricardo. *Memoria y tradición*. Anais do 2º. congresso Abralic. Belo Horizonte: UFMG, 1991, v 1.

POMIAN, Lrzysztof. Coleção. In *Enciclopédia Einaudi*. Vol 1: Memória – História. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1984. p.51-86.

PONCELA, Segundo Serrano. *El pensamiento de Unamuno*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978,

PORTELLA, Eduardo. *Literatura e realidade nacional*. 2 ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1971.

RAMÍREZ, José Luis. *La existencia de la ironía como ironía de la existencia*. Disponível em <http://www.ub.es/geocrit/sv-63.htm>

RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de Argentina, 2000.

RIBEIRO, Gilvan Procópio. A nuvem civil sonhada; a *Idade do serrote* de Murilo Mendes. In: PEREIRA, Maria Luíza Scher (org.) *Imaginação de uma biografia literária; os acervos de Murilo Mendes*. Juiz de Fora: edUFJF, 2004, p. 77-86.

SAID, Edward. Reflexões sobre o exílio e outros ensaios. Trad. Pedro M. Soares. São Paulo: Cia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas das letras*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. A proclamação e Murilo Mendes. In: Revista USP, 3, setembro, outubro, novembro 1989, p. 95-96.

SARLO, Beatriz. Os militares e a história contra os cães do esquecimento. In: *Paisagens imaginárias*. São Paulo: Edusp, 1997.

SELIGMANN-SILVA (org) *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: editora da Unicamp, 2003.

_____ (org). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: Anablume/ Fapesp, 1999.

SÊNECA. Sobre a brevidade da vida. São Paulo, Nova Alexandria, 1994.

SILVA, Francis Paulina. Murilo Mendes; Orfeu transubstanciado. Viçosa: edufv, 2000.

SILVA, Sérgio Antônio. Torres de papel: sobre a tradução. In: *Maestria*, n.1, jan/jun 2003. Sete Lagoas, 2003, p. 43-53

SOUZA, Eneida Maria de. O século de Borges. Belo Horizonte: Autêntica/ Rio de Janeiro: contra Capa Livraria, 1999.

SOUZA, E. M e MIRANDA, W. M. (org) *Navegar é preciso, viver; escritos para Silviano Santiago*. Belo Horizonte, ed UFMG; Salvador, edUFBA; Niterói, edUFF, 1997.

_____. *Arquivos literários*. São Paulo: Ateliê editorial, 2003.

_____. Perspectivas da literatura comparada no Brasil. In: CARVALHAL, T. F. (org). *A literatura comparada no mundo; questões e métodos*. Porto Alegre: L&PM/VITAE/ AILC, 1997, p. 39-52

UNAMUNO, Miguel de. *Plenitud de plenitud*. In *Ensayos*, I, Madrid: Aguilar, 1945.

_____. *La agonía del cristianismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 4ª. ed., 1966.

_____. *Vida de Don Quijote y Sancho Panza*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

_____. *Del sentimientos trágico de la vida*. Madrid: Espasa-Calpe, 11ª. ed., 1967.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VENUTI, Lawrence. A tradução e a formação de identidades culturais. In: SIGNORINI, Inês (org). *Lingua(gem) e identidade: elementos para uma discussão no campo aplicado*. São Paulo: Fapesp/ FAEP/Unicamp/ Mercado das Letras.

APÊNDICE I

LEVANTAMENTO NO ACERVO DE MURILO MENDES DAS OBRAS RELACIONADAS AO TEMA ESPANHOL

COLEÇÃO DE ARTES PLÁSTICAS:

Joan Miró

Litografia sem título de 1958
Litografia sem título de 1967
Foto com desenho e dedicatória a MM

Pablo Picasso

Água forte de 1934
Litografia sem título de 1947
Cerâmica

Rafael Alberti

gravura em metal / papel “Los ojos de Picasso II” de 1966, com a seguinte dedicatória:
“Para Saudade y Murilo Mendes, grandes amigos”

COLEÇÃO DE LIVROS SOBRE PINTURA:

Dabit, Eugène. *Les maitres de la peinture espagnole*. Gallimard, Paris, 1937. (3)
Rouchès, Gabriel. *La peinture espagnole; le moyen age*. Albert Morancé, Paris, s.d. (1)
ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Espasa-Calpe. Madrid, 1963. (2)
_____. *Papeles sobre Velázquez y Goya*. Revista de occidente, Madrid, 1950. (2)
CASSOU, Juan. *El Greco*. Hymnsa. Barcelona, 1934. (2)
GOYA, Francisco de. *La tauromaquia*. Afridiso Aguado, Madrid, 1950. (1)
MORENO, Manuel Gómez. *El entierro del conde de Orgaz*. Juventud, Barcelona, 1951.
(1)
Ars Hispaniae; historia universal del arte hispánico. Vol 6 ed. Plus-ultra. Madrid, 1950.
(1)
MALRAUX, André. *Dessins de Goya au musée du Prado*. Albert Skira, Paris, 1947.
El Greco; antologia de textos en torno a su vida y obra. Taurus. Madrid, 1960. (2)
GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón . *El greco*. Losada, Buenos Aires, 1950 (2)

_____. *Goya*. Espasa-Calpe, Madrid, 1958. (2)

D'ORS. *La vie de Goya*. Gallimard, Paris, 1929.

SABARTES, Jaime. *Picasso, documents iconographiques*. Pierre Cailler. Gênova, 1954.

SOBRE MÚSICA:

Manuel de Falla. *Escritos sobre música y músicos*. Espasa-Calpe. Buenos Aires, 1950. (3)

Legenda para anotação bibliográfica:

(1) Sem marcas

(2) algumas marcas

(3) muito marcado e anotado

BIBLIOGRAFIA SOBRE A ESPANHA:

COLEÇÃO DE GUIAS DE VIAGEM:

Sevilha

Santiago de Compostela

Ávila

Espagne du Sud

Compostela

Toledo, de G. Gómez de la Serna

A trip to Toledo, de Luis Miranda Podadera

Guía del Museo del Prado, Bernardino Pantorba

COLEÇÃO DE ESTUDOS SOBRE A ESPANHA:

Algunos caracteres de la cultura española, de Karl Vossler

La passion selon Seville, de Joseph Peyré

Espagne, de Maurice Legendre

Elogio y nostalgia de Toledo, de G. Marañon (dedicado)

La realidad histórica de España, de Américo Castro

La civilización de España, de J. B. Trend
 L'Espagne incunue, de Georges Pillement
 España en su historia, de Américo Castro
 Andanzas y visiones españolas, de Unamuno
 Histoire d'Espagne, Ignacio Olagio
 Voyage en Espagne, Théophile Gautier
 Espagne, Dominique Aubier e Manuel Tuñon de lara
 Origen, ser y existir de los españoles, Américo Castro
 Profondeurs de L'Espagne, René Schwob
 El alma de España, Manuel de Montolieu
 Castilla, la tradición, el idioma; de Ramón Menendez Pidal
 España, eslabón entre la cristiandad y el Islam; de Ramón Menendez Pidal
 Flor nueva de romances viejos; de Ramón Menendez Pidal
 Tertulia de Madrid, de Alfonso Reyes
 La difícil universalidad española, de Guillermo de Torre
 Disparadero español, de José Bergamin (dedicado)

COLEÇÃO DE LIVROS DE E SOBRE LITERATURA ESPANHOLA:

ALBERTI, Rafael. *Pleamar*; 1942-1944. Buenos Aires. Losada, 1944.
 _____. *Entre el clavel y la espada*; 1939-1940. Con ocho dibujos originales. Buenos Aires, Losada, 1941.
 ALEIXANDRE, Vicente. *Ambito*; 1924-1927. 2 ed. Madrid, Raiz, 1950.
 _____. *La destrucción o el amor*. Buenos Aires, Losada, 1954.
 _____. *La destrucción o el amor*. 2 ed. Madrid, Alhambra, 1945.
 _____. *Los encuentros*. Madrid, Guadarrama, 1958.
 _____. *Espadas como labios*; 1930-1931. *Passión de la tierra*; 1928-1929. Buenos Aires, Losada, 1957.
 _____. *Mis poemas mejores*. 2 ed. Aumentada. Madrid, Gredos, 1961.
 ALONSO, Dámaso. *Antología crítica*. Sel. prólogo y notas de Vicente Gaos. Madrid, Escelicer, 1956.
 _____. *Ensayos sobre poesía española*. Buenos Aires, Rev. de Argentina, 1946.

- _____. *Estudios y ensaios gongorinos*. Madrid, Gredos, 1955.
- _____. *Gongora y el "Polifemo"*. 4 ed. muy aum. Madrid, Gredos, 1961.
- _____. *Hijos de la ira; diario íntimo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- _____. *Poesía española; ensayo de metodos y limites estilísticos*. Madrid, Gredos, 1950.
- _____. *Poetas españoles contemporaneos*. Madrid, Gredos, 1958.
- ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Antología de la poesía española*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954.
- AMZOÁTEGUI, Ignacio (org) *San Juan de la Cruz; obras escogidas*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- ARCIPRESTE DE HITA. *Libro de buen amor*. 7 ed, Madrid, Castalia, 1968.
- AZORIN. *Los clásicos redivivos – Los clásicos futuros*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- _____. *Con Cervantes*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- _____. *Al margen de los clásicos*. Buenos Aires, Losada, 1942.
- _____. *Clásicos y modernos*. 4 ed, Buenos Aires, Losada, 1952.
- _____. *Visión de España*. Páginas escogidas por Erly Danieri. 7 ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- BALLESTEROS, José Pérez. *Cancionero popular gallego*. Buenos Aires, Imprenta López, 1942.
- BECQUER, Gustavo Adoufo. *Rime*. Milano, MA Denti, 1947.
- BELL, Aubrey F.G. *Literatura castellana*. Juventud, Barcelona, 1947.
- BERCEO, G. de. *Milagros de Nuestra Señora*. 7 ed, Zaragoza, Ebro, s.d..
- BERGAMÍN, José. *Disparadero español*. Séneca, México, 1940.
- BLECUA, José Manuel (org) *San Juan de la Cruz; poesias completas y otras páginas*. 2 ed, Zaragoza, Ebro, 1951.
- BODINI, Vittorio. *I poeti surrealisti spagnoli; saggio introdutivo e antologia*. Torino, Einaudi, 1963.
- BOUSOÑO, Carlos. *La poesía de Vicente Aleixandre*. Madrid, Gredos, 1956.
- CALDERON DE LA BARCA, P. *El alcade de zalamea y La vida es sueño*. 2 ed. Madrid, Taurus, 1965.
- _____. *El alcade de Zalamea – La vida es sueño*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1939.
- _____. *Autos sacramentales*. Madrid, Ebro, s.d.
- _____. *Casa con dos puertas mala es de guardar – El mágico prodigioso*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- _____. *La dama duende*. Buenos Aires, Poseidon, 1943.
- _____. *La devoción de la cruz – El gran teatro del mundo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- _____. *Autos sacramentales – El gran teatro del mundo – La vida es sueño*. Madrid, Capania Ibero Americana de Publicaciones, s.d.
- _____. *El mayor monstuo del mundo – El principe contante*. 2 ed. BUENOS AIRES, ESPASA-CALPE, 1952.
- _____. *Poesias*. Barcelona, Famma, 1958.
- _____. *El principe constante*. s.d. 129p.
- CANO, José Luis. *Antología de la nueva poesía española*. Madrid, Gredos, 1958.
- CASTELLET, J.M. *Nueve novisimos poetas españoles*. Barcelona, Baral, 1970.
- _____. *Spagna, poesia oggi*. Milano, Feltrinelli, 1962
- _____. *Veinte años de poesía española; 1939 – 1950*. Barcelona, Barral, 1960.
- CASTELLET, J.M. e MOLAS, J. (org.) *Ocho siglos de poesía catalana*. Madrid, Alianza, 1969.

- CELAYA, Gabriel. *Lazaro Calla*. San Sebastian, Escelier, 1949.
- CERNUDA, Luis. *Estudios sobre poesia española contemporanea*. Madrid, Guadarrama, 1957.
- _____. *La realidad y el deseo*. México, Arbol, 1940.
- _____. *La realtà e il desiderio*. A cura di Francesco T. Montato. Milano, Academia, 1971.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona Juventude, 1958.
- _____. *El hospital de los podridos y otros diez entremeses*. Buenos Aires, Poseidon, 1943.
- _____. *El licenciado Vidriera y el coloquio de los perros*. Madrid, Ebro, s.d.
- _____. *Numancia, tragedia*. Versão modernizada de Rafael Alberti. Buenos Aires, Losada, 1943.
- _____. *Nouveles exemplares*. Trad. Jean Cassou. 6 ed. Paris, Gallimard, 1937.
- _____. *Rinconete y cortadillo – La ilustre Pregona*. 7 ed. Madrid, Ebro, s.d.
- _____. *Los trabajos de Persiles Sigismunda*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- CHICHARRO, Eduardo. *Algunos poemas*. Sel. Angel Crespo. Madrid, Garmasí, 1966.
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo. *Hacia un concepto de la literatura española, ensayos elegidos 1931-1941*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- DIEGO, Gerardo. *Primera antología de sus versos*. 5 ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1958.
- _____. *Segunda antología de sus versos, 1941-1967*. Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- FRIEIRO, Eduardo. *O alegre Arcipreste e outros temas da literatura espanhola*. Belo Horizonte, Oscar Nicolai, 1959.
- GALDÓS, Benito Pérez. *Angel guerra*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- GANIVET, Angel. *Idearium español y el porvenir de España*. 4 ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.
- GARCIA LORCA, Federico. *Libro de poemas; primeras canciones – Canciones; seis poemas gallegos*. 3.ed. Buenos Aires, Losada, 1942.
- _____. *Poeta en Nueva York; conferencia, prosas póstumas*. Buenos Aires, Losada, 1942.
- GARCILASO, *Obras*. 3.ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1935
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón. *El doctor inverosimil*. Buenos Aires, Losada, 1941.
- _____. *Quevedo*. 2.ed. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- GÓMEZ, Emílio García. *Poemas arábigo-andaluces*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- GÓNGORA, Luis de. *Fable de Polyphème et Galatée*. Paris, Garnier, s.d.
- _____. *Poemas y sonetos* Buenos Aires, Losada, 1939
- _____. *Romances y letrilla*. Buenos Aires, Losada, 1939
- _____. *Las soledades*. 3 ed. pub. por Dámaso Alonso. Madrid, Soc. de Estudios y publicaciones, 1956.
- GRACIÁN, Baltasar. *El criticon*. Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Oráculo manual*. E ed. Madrid, Comp. IberoAmericana, s.d.
- GUILLÉN, Jorge. *A la altura de las circunstancias*. Buenos Aires, Sudamericana, 1963.
- _____. *Lenguaje y poesía; algunos casos españoles*. Madrid, Rev. de Occidente, 1961.
- _____. *Y otros poemas*. Buenos Aires, Muchnik, 1973.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. *Antología poética*. 2 ed, Buenos Aires, Losada, 1958.
- _____. *Diario di poeta e mare*. Milano, Accademia, 1974.
- JOSÉ-CELA, Camilo. *Cancionero de la Alcarria*. San Sebastián, Escelier, 1948.
- JUAN DE LA CRUZ, San. *El cántico espiritual*. Paris, Louis-Michaud, s.d.
- LAZARILLO DE TORMES. 9 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1955.
- LECETA, Juan de. *Tranquilamente hablando*. San Sebastian, Gráfico, 1947.
- LIBRO DE APOLONIO, Valencia, Talleres modernos, 1955.
- LORCA, Federico García. *Así que pasen cinco años – Poemas postumos*. 2 ed. Buenos Aires, Losada, 1940.

- _____. Doña Rosita la soltera; o el lenguaje de las flores. Mariana Pineda. 3 ed. Buenos Aires, Losada, 1943.
- _____. *Romancero gitano*. Poema del cante jondo – llanto por Ignacio S. Mejía. 3 ed. Buenos Aires, Losada, 1942.
- _____. *Yerma – La zapatera prodigiosa*. 3 ed. Buenos Aires, Losada, 1942.
- LLUL, Ramón. *Obras literarias*. Madrid, ed. Católica, 1948.
- _____. *Le livre de l'ami & de l'aimé*. Trad. Guy Lévis Mano e Joseph Palau. Paris, GLM, 1953.
- LULIO, Raimundo. *Cantico del amigo y de la amada*. Buenos Aires, s. ed., 1943.
- _____. *Obras filosóficas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1933.
- MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena; sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo*. 2 ed., Buenos Aires, Losada, 1949.
- MACRI, Oreste (org) *Poesia spagnola del novecento*. Bologna, guanda, 1952.
- MANRIQUE, Jorge. *Cancionero*. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- MARRAST, Robert. *Miguel de Cervantes; dramaturge*. Paris, L'Arche, 1957.
- MARIAS, Julian. *Filosofía española actual*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- MENENDEZ Y PELAYO, M. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. London, Gowans & Gray, 1925.
- _____. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *San Isidro, Cervantes y otros estudios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- MOLINA, Tirso de. *La gallega Mari-Hernández – La firmeza en la hermosura*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- _____. *El burlador de sevilla – El condenado por desconfiar de la prudencia de la mujer*. Buenos Aires, Losada, 1939.
- _____. *El vergonzoso en palacio – El burlador de Sevilla – Convidado de piedra*. 2 ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- MOREJON, Julio García. *Unamuno y el cancionero; la salvación por la palabra*. São Paulo, 1966.
- MUGICA, Rafael. *La soledad cerrada*. San Sebastian, Gráfico, 1947.
- NOVAIS, José Antonio. *Calle del reloj*. Madrid, Tipografía AF, 1950.
- _____. *El gallo y la tierra; drama ibérico*. Madrid, Ensayos, 1952.
- _____. *Miedo y hombre*. Guadalajara, s. ed., 1955.
- Obras escogidas de la Santa Madre Teresa de Jesús; libro de su vida, las moradas. Londres, Thomas Nelson, s.d.
- Oeuvres complètes de Sainte Thérèse de Jésus. Trad. Par les carmelites du premier Monastère de Paris. Paris, Gabriel Beauchesne, 1926.
- ORTEGA Y GASSET, José. *El espectador*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- _____. *El espíritu de la letra*. Madrid, Rev. de Occidente, 1958.
- _____. *El libro de las misiones*. 5 ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- _____. *Meditaciones del Quijote e ideas sobre la novela*. 7 ed, Madrid, Rev. de occidente, 1963.
- _____. *Notas*. 6 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.
- _____. *La rebelión de las masas*. 4 ed, Santiago, Culura, 1937.
- _____. *El tema de nuestro tiempo*. 4 ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- _____. *El espectador*. Madrid, Espasa-Calpe, 1966.
- OTERO, Blás de. *Parler clair; en castellano*. Paris, Seguers, 1959.
- _____. *Pido la paz y la palabra*. Torrelavega, antalapedra, 1955.
- _____. *Poesia*. Parma, Guanda, 1962.

- PELAYO, M. Menéndez (org). *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- PEYRÉ, Joseph. *La pasión selon Seville*. Paris, Arthaud, 1953.
- PÉREZ DE AYALA, Ramón. *Belarmino y Apolonio*. Buenos Aires, Losada, 1939.
- _____. *Las máscaras*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- PIDAL, Ramón Menéndez. *Antología de prosistas españoles*. 8 ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Antología de prosistas españoles*. 6 ed., Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1964.
- _____. *Castilla, la tradición, el idioma*. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____. *España, eslabón entre la cristandad y el islán*. Madrid, Espasa-Calpe, 1956.
- _____. *Flor nueva de romances viejos*. 9 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *Poesía juglaresca y juglares; aspectos de la historia literaria y cultural de España*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949.
- _____. *Poesía árabe y poesía europea; con otros estudios de literatura medieval*. 4 ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- PINTO, Alfonso. *Habitado de sueño*. Madrid, Jura, 1950.
- _____. *La difícil universalidad española*. Madrid, Gredos, 1965.
- POEMA DE MIO CID. 7 ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1955.
- POESIES ET CHANSONS DE LOPE DE VEGA. Paris, GLM, 1955.
- QUEVEDO, Francisco de. *Los sueños*. Buenos Aires Espasa-Calpe, 1945.
- _____. *Sonetti amorosi e morali*. Torino, Einaudi, 1965.
- ROMANCES DE CIEGO; antología. Madrid, Taurus, 1966.
- SAMONA, Carmelo. *Porfilo di storia della letteratura spagnola*. Roma, Eredi V. Veschi, 1959.
- SALINAS, Pedro. *La voz a ti debida*.
- SCARPA, Roque Esteban. *Poesía religiosa española*. Santiago, Ercilla, 1938.
- _____. *Voz celestial de España; poesía religiosa*. Santiago, ZigZag, 1944.
- SERNA, Ramón Gómez de. *Greguérias*; 1940. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- TEREZA D'ÁVILA, Santa. *Las moradas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1962.
- TEREZA DE JESUS, Santa. *Camino de perfección*. Madrid, La Lectura, 1930.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez, una historia de pasión*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- _____. *La agonía del cristianismo*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- _____. *El Caballero de la triste figura*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- _____. *El Cristo de Velázquez; poema*. 2 ed, Madrid, Espasa-Calpe, 1957.
- _____. *El sentimiento trágico de la vida en los hombres y en los pueblos*. 6 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- _____. *Em torno al casticismo*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952.
- _____. *Em torno al casticismo*. 4 ed, Madrid., Espasa-Calpe, 1957.
- _____. *El espejo de la muerte*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1941.
- _____. *Um homem*. Trad. Adolfo Monteiro e Aníbal de Vasconcelos. Lisboa, Inquérito, 1940.
- _____. *Mi religión y otros ensayos breves*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- _____. *Niebla*. 3 ed. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- _____. *Paz en la guerra*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1940.
- _____. *San Manuel Bueno Mártir y tres historias más*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951.
- _____. *Abel Sánchez – Una historia de Pasión*.
- _____. *La tía Tula*. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.

- _____. *Tres novelas ejemplares*. 8 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1955.
- _____. *Tres novelas ejemplares y un prólogo*. 4 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1943.
- VALLE-INCLÁN, Ramón. *Águila de blasón; comedia bárbara*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946.
- _____. *Martes de carnaval; esperpentos*. 2 ed, Buenos Aires, Losada, 1950.
- _____. *Romance de lobos; comedia bárbara dividida en tres actos*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.
- _____. *Sonata de primavera y sonata de estío; memorias del marques de Brasomin*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1944.
- _____. *Sonatas de otoño y de invierno; memorias del marques de Brasomin*. 3 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.
- _____. *Tirano Banderas*. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1942.
- VEGA, Garcilaso de la. *Obras*. Pról. de Antonio Marichalar. 6 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1957.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias – La discreta enamorada*. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.
- VOSSLER, Carlos. *Introducción a la literatura española del siglo de oro; seis lecciones*. 2 ed, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1945.
- VOSSLER, Carlos. *Escritores y poetas de España*.

APÊNDICE II

LIVROS DEDICADOS A MURILO MENDES OU AO CASAL MENDES:

Góngora y el polifemo, de Dámaso Alonso
 La destrucción o el amor, de Vicente Aleixandre
 Miedo y hombre, de José Antonio Novais
 Habitado de Sueño, de Alfonso Pintó
 Quevedo, Sonetti amorosi e morali, de Vittorio Bodini (tradutor)
 El gallo y la tierra, de José Antoni Novais
 Lenguaje y poesía, de Jorge Guillén (só carimbo de cortesia do autor)
 Verso e frase nella poesia di Cernuda, de Giuseppe Tavani
 Étude sur les “Autos sacramentales”, de Fernando Verhesen
 Disparadero español, de José Bergamin

LIVROS COM LOCAL E DATA ANOTADOS PELO AUTOR:

Sevilla, 1952 – La voz a ti debida, de P. Salinas
 Madrid, 1953 – El gallo y la tierra
 Sevilla, 1953 – Guía
 Santiago de compostela, 1955 – Guía
 Compostela, 1955 - Guía
 Rio, 13/05/56 – Pregón de la semana santa
 Madrid, 58 - La destrucción o el amor, de Vicente Aleixandre
 Barcelona, 58 – Espadas como labios, de Vicente Aleixandre
 Barcelona , 58 – San Juan de la Cruz
 Barcelona, 08/58 – Veinte años de poesía, José Ma. Castellet
 Sevilla, 09/58 – Algunos caracteres de la cultura española, de Karl Vossler
 Sevilha, 01/10/58 – Poetas españoles contemporâneos, de Damaso Alonso
 Palma de Mallorca, 22/07/59 – Antologia, de Gerardo Diego
 Palma de Mallorca, 1959 – El Cristo de Velázquez, de Unamuno
 Valladolid, 1960 – Libro de Apolônio
 Sevilha, 1963 – Santa Teresa, Las moradas
 Madrid, 1970 – Ocho siglos de poesía catalana
 Madrid, 1970 – Nueve novísimos, de José Ma. Castellet

APÊNDICE III

TRADUÇÕES DE MURILO MENDES AO ESPANHOL:

Poemas de Murilo Mendes. Trad. de Dámaso Alonso. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, ano 1, 1962.

Poemas inéditos de Murilo Mendes. Trad. e notas de Damaso Alonso e Angel Crespo. Revista de Cultura Brasileña, Madrid, ano 4, n 12, mar. 1965.

La virgen imprudente y otros poemas. Trad. de Rodolfo Alonso. Buenos Aires, Calicanto, 1978.

CRONOLOGIA DOS EVENTOS RELACIONADOS À ESPANHA:

1952-56 – 1^a. Viagem à Europa em missão cultural

1957 – Mudança para a Itália, onde trabalha como professor de Cultura Brasileira

1959 – Publicação de Tempo espanhol, em Portugal

1961 – Publicação na Espanha de Siete poemas inéditos, trad. Damaso Alonso e A. Crespo

1962 - Publicação na Espanha de Poemas de Murilo Mendes, trad. Damaso Alonso

1965 - Publicação na Espanha de Poemas inéditos de Murilo Mendes, trad. D. Alonso e A. Crespo