

"COSAS DE ESPAÑA" EM MURILO MENDES

CLEUSA RIOS PINHEIRO PASSOS

Universidade de São Paulo

Resumo

A produção de Murilo Mendes apresenta uma questão recorrente a merecer reflexões: a presença das lembranças pessoais e culturais, que se transfiguram literariamente e sustentam grande parte de sua criação. Contudo, elas revelam diferentes tons e perspectivas, conforme o momento e as experiências vividas pelo autor. Nessa direção, duas obras marcam um jogo mnêmico mais vinculado a traços artísticos e culturais, *Tempo espanhol* e *Espaço espanhol*. Dez anos as separam, mas ambas se complementam pela busca do mesmo objeto: a Espanha. Aqui serão privilegiados os poemas de *Tempo espanhol* e seu diálogo com a literatura e as artes, no intento de rastrear as reelaborações realizadas pelo autor brasileiro.

Abstract

Murilo Mendes' works pose a recurrent question that calls for reflection: the presence of the personal and cultural memories, which are literarily transfigured and give support to the greatest part of his creative work. However, they reveal different tones and perspectives, according to the moment and to the experiences lived by the writer. In this sense, two works mark a mnemonic game linked to artistic and cultural traces, *Tempo espanhol* and *Espaço espanhol* [Spanish Time and Spanish Space]. Ten years separate them, but both complement each other in the search for the same object: Spain. In this paper, the poems in *Tempo espanhol* and their dialogue with literature and other arts receive a privileged treatment with the intention of investigating the re-elaborations made by the Brazilian author.

Palavras-chave

Murilo Mendes;
lembranças pessoais e culturais;
diálogo;
transfigurações literárias;
literatura e arte de Espanha.

Keywords

Murilo Mendes;
personal and cultural memories;
dialogues;
literary transfigurations;
Spanish literature and art.

Murilo e o encanto da Espanha

Murilo Mendes, autor ainda não suficientemente estudado por nossa crítica, tem grande parte de sua criação apoiada na transfiguração de lembranças pessoais e culturais, marcadas por sua pequena cidade natal ou por espaços díspares que o fascinaram vida afora. Dentre eles, a Espanha – país que visitou várias vezes. Embora o governo franquista lhe tivesse recusado o visto de entrada para lecionar cultura brasileira, pois Murilo nunca ocultara sua oposição a regimes totalitários, a comunidade letrada reconheceu seu valor e, em 1961, Dámaso Alonso e Ángel Crespo traduziram seus "Siete poemas inéditos", divulgando-os pela *Revista de Cultura Brasileña* em Madri. A censura não conseguiu, igualmente, diminuir o intenso encanto pelo universo espanhol e Murilo o tornou objeto de duas obras expressivas: *Tempo espanhol* (produzida entre 1955-1958 e publicada em 1959) e *Espaço espanhol* (escrita entre 1966-1969 e divulgada após sua morte).¹

As cidades e seus ritos, mescladas a pinturas, músicas, literatura, permeiam os livros que se complementam, a partir da insistência dos temas, e se distanciam, à primeira vista, em relação à forma que os apreende. Enquanto *Tempo espanhol*² se constitui de poemas, o outro se organiza em prosa, ainda que as duas formas se interpenetrem, espelhando-se e contagiando-se mutuamente. Traço peculiar a Murilo, essa contaminação também ocorre com o *verbo escolhido* para homenagear a terra alheia. Se a língua materna – filtro de afetos e erudição, oriundos de experiências singular e coletiva – predomina em suas composições, a espanhola irrompe em instantes significativos, graças a nomes de cidades, artistas ou citações.

A duplicidade, que povoa sua criação em diversos níveis, instaura um jogo entre a familiaridade com a língua materna e o estranhamento da alheia, obrigando

¹ Todas as citações concernentes à obra de Murilo Mendes procedem de *Murilo Mendes. Poesia completa e prosa*, volume único org. por Luciana Stegagno Picchio, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1995.

² *Idem, ibidem*, p. 575-621.

o leitor a (re)ver cartografias, dados históricos, culturais e estéticos relativos ao objeto cantado. Além disso, Murilo reúne o mais íntimo de um mundo cujas fronteiras e vínculos afetivos são determinantes: as línguas ibéricas. Mais próximas pela origem comum e menos por seus meandros sonoros e caminhos históricos, elas terminam confluindo em poemas de língua portuguesa, tal como ela é falada no Brasil – outra diferença a introduzir um terceiro componente cultural. E, curiosamente, parte da fatura das obras ocorre em Roma, onde o autor ensinava literatura brasileira desde 1957.

Tais convergências se mostram fundamentais, pois permitem reler Murilo Mendes e seu diálogo com o universo da Espanha, enfocando, particularmente, o estabelecido pelo lirismo áspero de *Tempo espanhol*. Nesses versos, os tempos se confundem: o “vivido” se desdobra na matéria lírica do presente e, paralelamente, aponta para o futuro, graças a elos da cadeia contínua que instaura a tradição literária “viva”. A visada singular do brasileiro seleciona temas, traços culturais, imagens de artistas menores ou representantes do cânone ocidental, reelaborando-os num canto de louvor, construído por formas complexas. Sem dúvida, para o autor, ler/ver significava “eleger” (relembrando Valéry) e, nessa escolha, gosto e crítica se transformam em atividade poética.

Logo, revisitando Murilo e seus vínculos com “cosas de España” pressupõe igualmente recobrar um passado histórico, com traços manifestos em nossa cultura, e sua incessante transformação. Sem ignorar a importância de autores novos ou menos renomados, importa valorizar os ganhos da tradição. Aceitar o “novo” não implica recusar cânones, cujo legado ultrapassa tempo e espaço. Ao contrário, além de avanços culturais, a coexistência de ambos pode constituir uma das chaves para o impasse da literatura e da crítica literária contemporâneas. A vasta erudição de Murilo o leva a investir em tal simultaneidade, ao longo de sua produção, ainda que em *Tempo espanhol* predominem os artistas consagrados.

O poema inaugural do livro já insinua um de seus persistentes fios temáticos, o da lição aprendida com a história e as artes. Desde o título, “Numancia” (p. 577) evoca não apenas a coragem e a morte de seus habitantes ante o cerco dos romanos, mas também a homenagem de Cervantes, “El cerco de Numancia” (escrito em 1582 e publicado em 1784), que imortaliza, literariamente, o fato. Murilo Mendes retoma o legado e, do presente, lança-o para um passado mais recente, o de Guernica, evocando outra resistência e outra obra imortal, a pintura de Picasso. De certo modo, o poema condensa a trajetória do livro, sempre oscilante entre os saberes e as artes, além de sugerir plasticamente o desenho da coluna da qual trata. Vale a pena revê-lo:

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.

A busca de um perfil específico da terra espanhola aflora nos versos em que a reação de “Numancia” se faz lembrança e presença, pois os verbos a retiram do pretérito, transportando-a para a Espanha atual, que se “consome” no instante do poema, cuja composição breve, organizada por oito dísticos curtos e verticais, mimetiza a coluna de outrora, mantida no “espaço poético” da cidade. O instante se renova tanto no tempo da escrita quanto no da leitura, reatualizando a insubmissão “intemporal” do homem espanhol, ao lado de criações que, também como colunas, marcam esteticamente o horror vivido. O belo não serve aqui para ocultar a morte nem a história, mas para recordá-las. E, ainda, a lição de Espanha se revela na ambigüidade da metáfora que a sustenta, ou seja, a fome transformada em lembrança. Paradoxalmente, a fome é “consumida” pelo país, tornando-se um elemento vital de sua sobrevivência (o sangue), mas a mesma lembrança pode ser entendida como “consumição”, no sentido de abatimento, gerado pelo peso de um fato que não se deixa apagar ou esquecer. Em outros termos, o sujeito da consumição (“memória da fome”) também é o objeto a ser consumido (“mundo substantivo” perseguido pelo poeta?). Os dois lados da moeda, constitutivos da Espanha, transfiguraram-se em matéria da poesia.

A lição das artes

Assim, desde o primeiro poema, Murilo sublinha a ambivalência do país cantado. A lição recebida passa a ser transmitida, indo do fato à arte, dos mestres antigos (responsáveis por provérbios e romances) a El Cid, dos seres anônimos (como o “passante de Sevilha”, o “chofer de Barcelona” ou a “madrilena castigada”) a dedicatórias a críticos e literatos conhecidos (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Jorge Guillén etc.), inscritos no circuito do tempo e do espaço espanhóis. Nessa travessia, Murilo constrói seus versos com a aspereza e o rigor atribuídos à terra homenageada; fundem-se a representação e o objeto “referencial” em um processo que beira o antilirismo tal a busca da palavra precisa, âmago da imagem a ser conformada. Essa linguagem “medida”, concisa e cerebrina aponta o próprio ato de compor e sua lição básica: o sujeito-lírico vai muito além do olhar passageiro de um “turista”; sua visão da Espanha é densa e interiorizada, delineando-se na bifurcação dos movimentos do ver e do fazer poético.

Em tal direção, cada artista, lugar ou aspecto escolhidos é filtrado pela perspectiva desse sujeito, que deles enfoca uma característica central – absolutamente peculiar ao objeto –, a ser revelada ao leitor. Dentre elas, o equilíbrio de Cervantes, o estilo clássico de El Greco, a ordenação plástica de Góngora, a angústia do tempo em Quevedo, a linha castigada e enxuta de Velázquez, a crueldade de Goya, os contrastes de Unamuno, o “lamento substantivo” de García Lorca, a construção destruidora de Picasso, a fosforescência desintegradora de Miró... cada uma vai criando um movimento sinuoso e dual em que se tocam elementos externos e internos: as imagens apreendidas pelo olhar seletivo dos sujeitos desencadeiam sensações pessoais que ganham luz, graças a nomeações certas e devedoras da lição alheia.

"Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo" (p. 371), diz Murilo em seu *O discípulo de Emaús* (p. 813-91), aforismo considerado por Haroldo de Campos como uma espécie de "programação estética".³ Aliás, é preciso esclarecer que o crítico sublinha parte do desejo do poeta, uma vez que outros eixos inventivos se esboçam e se entrecruzam no livro citado. Perspicaz, Manuel Bandeira já sublinhara dois deles, "a incorporação do eterno ao contingente" e a ânsia de "conciliar opostos"⁴ a permearem os textos murilianos. Em *Tempo espanhol*, o primeiro se insinua pela tentativa de capturar o inapreensível: o tempo. A palavra poética é a maneira encontrada para realizá-lo, e os aspectos culturais do país "estranho" parecem evocar uma escala da experiência temporal dos sujeitos-líricos.

Tempo e lembrança ancoram a matéria de inúmeros poemas; porém, cabe notar uma diferença-chave no conjunto das obras. Ao tratar de cidades brasileiras, os dados culturais se entrecruzam aos pessoais, misturando-se vivências da infância ou adolescência às de adulto, personagens de seu universo afetivo a outros reconhecidos pela coletividade mundial, caso exemplar de *A idade do serrote* (p.893-975). Já em *Tempo espanhol*, os aspectos pessoais não se mostram explicitamente. O humor e o afeto pretéritos, vinculados a cenas particulares, dão lugar ao distanciamento da visão aguda do "estrangeiro" que percorre lugares alheios, tentando observar as marcas próprias de cada comunidade, priorizando o viés de suas representações artísticas para, depois, torná-las suas. Outro desejo, portanto.

Justificam-se, em parte, a contensão e a segura que atravessam os versos murilianos, espécie de respeito e mimese dos traços internos – pertencentes ao nativo da Espanha –, configurados por conflitos resultantes de grandes contrastes. À "explosão adiada" ou ao "incêndio congelado" ("O sol de Ilhescas", p. 588) aliam-se a oscilação entre a existência divina e a transgressão de Dom Juan ("Tirso de Molina", p. 596); ao sonhar a vida contrapõe-se o ser sonhado por ela ("Tema de Calderón", p. 596); "a lucidez objetiva do cientista", a força do ataque do animal ("Goya", p. 600) etc. Vida e morte se medem, no gesto extremo de constatar que o gosto do homem espanhol está em "passar a vida no fio da espada" ("Goya") ou considerar a morte "hombriedade" ("O rito cruento", p. 602). E aqui se recupera o segundo aforismo assinalado por Bandeira. A conciliação dos opostos, bem como o olhar sagaz, que seleciona artistas e obras não só indicam a presença, subliminar, do artista brasileiro a emoldurar povo e cidades, mas sugerem ainda seu modo de conceber a dimensão temporal e verbalizar o desejo de cada sujeito-lírico, confundido com seu objeto na elaboração literária.

Para ele, a arte instaura um processo rítmico variável e igualmente submisso ao olhar inventivo que faz confluírem opostos em imagens inusitadas, além de permitir o anacronismo que adentra o trabalho poético. Assim, o avião que sobrevoa Ávila, no poema homônimo (p. 584), "abre curvas" como "os movimentos da alma escrita de Santa Teresa"; os versos confessionais do eu lírico, na busca da decifra-

ção textual do próprio enigma, incorporam o da santa ("Que muero porque no muero"), sem alusão à obra de onde foi retirado (*Libro de la vida*). Sugestivo do enigma alheio, tal verso de Santa Teresa se inscreve numa relação dicotômica de vida e morte, repensada em plano místico. Murilo o reatualiza, reiterando o procedimento de ruptura da língua materna pela introdução da espanhola, provocando não apenas estranhamento, mas reavivando o direito à existência da produção alheia em contexto novo e ambivalente: ressurgem o passado, no espaço árido em que se perfaz a criação de Teresa de Ávila, ao lado do presente, no espaço da nova instância lírica que a recobra, evocando os movimentos sagrados da "alma" e a aridez de outrora, ecos atuantes na inquietude do sujeito poético:

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 árido de minha fome e sede.

Vale ressaltar que a metáfora da fome e da sede – necessidades passíveis de satisfação – oculta outra, a do desejo e sua marca de uma satisfação impossível. Espaços, cidades, artistas ocupam a cena e, com tal intento, o desejo de ver do eu lírico deve deslizar para o leitor. O recurso encontrado é a camuflagem do sujeito e seu desejo, passando a dominar, à primeira vista, o objeto. De maneira mais abrangente, o deslocamento se justifica tanto pelo conjunto dos poemas quanto pela escrita do segundo livro, dedicado à obsedante Espanha.

Dentre vários poemas, "Ávila" é permeado pelo jogo temporal em que o passado se preserva, desdobrando-se no presente como forma de legado estético e histórico, e possibilitando ao devir vislumbrar o retorno ao tempo anterior, já que a arte está em tais dimensões, mas também para além delas. Essa percepção do fio da temporalidade, inseparável do espaço, é rastreada pelo poeta, desde o título de seu livro, constituindo um dos modos de refatura da história, no caso, a história do homem espanhol, perfilada pelo viés estético. Por que tal escolha, indaga-se o leitor? Por que a insistência da arte, de rituais dramáticos (tourada, por exemplo) e sagrados nessa viagem pelo mundo hispânico?

Uma das hipóteses poderia estar na convergência entre a contensão de Espanha e a muriliana, peculiar a um admirador de universos medidos e, paradoxalmente, explosivos pela incidência de lugares que, do chão pedregoso às arestas de edifícios, são construídos esteticamente, tomando cada trabalho humano fato histórico e artístico. Contensão e arte: pontos de encontro entre sujeito e objeto. Aqui também se podem evocar relações do poeta com o surrealismo, sua postura avessa a versos "melodiosos", os recorrentes "efeitos de distanciamento" e rupturas repentinas, suportes de uma "lírica de choque", na feliz expressão do crítico José Merquior.⁵ A meu ver, conta ainda um dado mais íntimo: o reflexo de um autor

³ Ver Haroldo de Campos, "Murilo e o mundo substantivo", in *Metalinguagem*, Petrópolis, Vozes, 1970, p. 55-64.

⁴ Manuel Bandeira, "Apresentação de Murilo Mendes", in *Murilo Mendes. Obra completa e prosa*, op. cit., p. 34-7.

⁵ José G. Merquior, "Notas para uma muriloscopia", in *Murilo Mendes. Prosa completa e poesia*, op. cit., p. 11-21.

dividido entre a familiar Juiz de Fora e o encanto pelas terras de além mar, imponentes diante do tempo, cuja alternância e continuidade podem ser contraídas, deslocadas ou dilatadas pelo Imaginário artístico.

Um “flâneur” ímpar

Cabe agora retomar outro aforismo de *O discípulo de Emaús*: “O que vejo, toco” (p. 281), complementar, sem dúvida, às constantes observadas por Manuel Bandeira. Para Murilo, flunar por Espanha condensa olhar e toque, vinculados e concretizados a cada poema de *Tempo espanhol*. O universo “substantivo”, representado pela pedra, palavra ou pintura, se impõe graças a imagens em que o olhar, direta ou tangencialmente, captura linhas, cores, figuras e o próprio ritmo, em sua acepção literal ou metafórica. Nessa direção, leia-se “O sol de Granada” (p. 611):

O sol de Granada aspira
Arquiteturas abstratas.

O sol de Granada gira
O corpo de Lindajara.

O sol de Granada inspira
Sangue e ritmo gitanos.

O sol de Granada mira
As duas faces de Espanha.

De imediato, as ressonâncias, criadas pela rima, enlaçam dois movimentos contíguos, embora textualmente ambíguos: “aspirar” (no duplo sentido de ar e desejo) e “inspirar” (no de ar e estro). Indissolúveis e vitais, ambos preparam o desfecho e a introdução do verbo “mirar”, utilizado em espanhol e em português, porém menos usual em nossa língua, mais familiarizada com o vocábulo “olhar”. Tão imprescindível quanto os verbos anteriores, “mirar” comporta a sugestão de perspectiva e, nela, a amplitude constitutiva e paradoxal da Espanha, repartida entre as faces oriental e ocidental. A possibilidade de tocar, oriunda da escolha de termos palpáveis (ou quase) e nucleares a cada dístico, a saber, “arquitetura, corpo, sangue e face”, contagia o olhar, que passa de receptivo a ativo.

Como elos de uma cadeia, outro aforismo muriliano amplia o anteriormente citado: “tocar é conhecer” (p. 102), e seu toque se faz pela palavra, corpo aparentemente uno, mas responsável por relações paradoxais, pois apoiado em contrastes e analogias desconcertantes, dispersões e sínteses, rupturas e unidade. Em outros termos, conhecer implica respeitar tradição e dívidas; o legado dos antepassados persegue Murilo ao longo da obra. À guisa de exemplo, a gratidão “Aos poetas antigos espanhóis” se faz tema e título de um texto (p. 579) no qual “secura” e continuidade literária ancoram a elaboração de novos escritos. “Informantes da dura gesta do homem”, tais mestres iniciadores sustentam a lírica que se constrói e o “construtor” revela, paralela e sutilmente, a obra realizada e os andaimes de sua construção. De maneira análoga, a lição transmitida é objeto verbal reconfigurado

e forma de resposta ao aprendizado absorvido. Logo, o poeta expõe o próprio processo compositivo em seu reconhecimento ao legado alheio:

Vossa lição me nutre, me constrói:
Espanha me mostrais diretamente. [...]
Mestres antigos, secos espanhóis, [...]

A homenagem a homens renomados, entretanto, termina por inseri-los em tempos e espaços interligados, que se conformam pelo mesmo olhar dual, “estranheiro e familiar”, e fascinado com a peculiaridade de cada cidade que escolhe: a esperança medida de Santiago de Compostela, os planos arquitetônicos de Segóvia, o sacro silêncio de Ávila, a diversidade de Madri (“nem antiga nem atual”), a dualidade cristã e moura de Sevilha, os ecos “roucos” do flamengo de Andaluzia, a tensão entre culturas de Granada, a estrutura tersa e clássica de Córdoba, o estilo rebelde de Barcelona etc. Em todas as direções se apalpa Espanha, cabendo ao leitor revisitá-la, optando pelo espaço que mais lhe agrada, espaço no qual se redesenha o geográfico, mediatizado por imagens liricamente concisas.

De maneira paradoxal, a percepção da terra se articula entre a multiplicidade de suas artes e cultura e a unidade corpórea dos poemas. Dentre eles, o dedicado a “Toledo” (p. 589) merece relevo, pois – longo e complexo – concentra a tensão apontada, veiculando referências expressivas que ressoam na “totalidade” de *Tempo espanhol*. Entre dois planos, a cidade aflora envolvida por aspectos que, recordando “O sol de Granada”, causam impressões contrastivas, desde os versos iniciais:

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

Conforme se observa, “solidez” e “solidão” compõem níveis que se aproximam pela semelhança auditiva e assinalam, por sua vez, a cessação de ruído, mas não a de sentido, tornando-os complementares. Igualmente, o silêncio se delinea intenso e análogo aos vocábulos precedentes, já que se faz um dos pilares da solidão. Na estrofe seguinte, fundindo espaço e tempo, o “Tejo” (rio também cantado pelos portugueses) termina transportando “os séculos barrentos” da história da cidade, marcada por um atributo peculiar, físico e cultural: “*peñascosa pesadumbre*”.

A expressão valoriza a imagem de suas rochas (*peñas*), reiterando o paralelismo já apontado entre “solidez” e “solidão”, ou seja, cria-se um jogo de dupla mão entre o concreto e o abstrato, cuja meta está em atenuar, de um lado, a pesada impressão do dado físico, e, de outro, intensificar sensações inapreensíveis e angustiantes. Para além disso, a expressão faz confluírem dois grandes autores, admirados por nosso poeta, Garcilaso de la Vega e Cervantes. O primeiro, mencionado no poema, aparentemente de modo tangencial (“de la calle Garcilaso de la Vega / Vi o silêncio grimpando”), e vinculado tanto ao chão de Toledo (sua terra natal) quanto ao silêncio, reaparece em *Espaço espanhol* (p. 1136), sublinhando a força de sua presença no imaginário de Murilo. Em *Espaço espanhol*, recobra-se da estrofe per-

tencentente a III *Égloga*,⁶ escrita pelo poeta toledano, a palavra-chave que ressurge em texto cervantino: "*pesadumbre*".

Em tal *écloga*, Garcilaso compõe uma espécie de *mise en abîme*, cantando, além do amor de pastores, a matéria dos quadros tecidos por quatro ninfas que saem "Del Tajo amado". Apenas uma delas, Nise, não fia temas amorosos da Antigüidade grego-latina, escolhendo como objeto da tela o rio ("*en la parte dond'él baña / la más felice tierra de España*"), seguindo seu deslizar até a citação recontextualizada em *Espaço espanhol* (p. 1135): "*Estaba puesta en la sublime cumbre / del monte, y desde allí por él sembrada / aquella ilustre y clara pesadumbre / de antiguos edificios adornada*".

O mundo pagão de Garcilaso, as histórias de idílios ali entretecidas não ganham força no poema de Murilo, que seleciona um fragmento específico, ou seja, a paisagem espanhola, em meio a estilizações frequentes do poeta de Toledo. No entanto, persiste o termo "*pesadumbre*" que, já se mencionou, retornara em Cervantes na fala de Periandro, personagem pertencente a seu *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*.⁷ Junto a outros peregrinos, o moço homenageia o rio "Tajo", recorda Garcilaso e o canto de Salício (personagem da I *Égloga*) ao deparar com a visão de Toledo e reverenciá-la, acentuando, entre outros aspectos, a insistência do dualismo (claro/escuro, ressurreição/morte, godos/face católica, objeto/reflexo dele):

— *Oh! peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades en cuyo seno han estado por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos, para volver a resucitar su muerta gloria, y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias.* (p. 327)

Como o termo de Garcilaso, o trecho foi desentranhado de sua origem, o capítulo oitavo do "Terceiro livro" da obra de Cervantes. Murilo o reconfigura em seu poema, privilegiando suas primeiras palavras e omitindo as demais, pois lhe interessa o lado inquietante, sugestivo do rijo e pesaroso perfil do lugar. Manter a perspectiva de Garcilaso ("*clara pesadumbre*") e a segunda parte do texto cervantino implicaria recompor a iluminação e certo tom jubiloso que dão equilíbrio ao conjunto da criação dos autores espanhóis, mas desestruturaria sua cuidadosa reelaboração lírica, dominada pelo tom opressivo, timbre áspero e solidão inexorável — aliás, termo fulcral, a solidão será evocada em versos reiterados de Lope de Vega.

Ora, Murilo não busca a face alegre e festiva da Espanha. Importa-lhe seu homem contido e desdenhoso, seus cantos ocultos, sua linguagem seca e densa, sua "solidão sem fluidez", artisticamente reconstituídos. Importa-lhe — ainda — a firmeza de Toledo, cidade envolvida em lutas e polêmicos concílios, sobressaindo-se o IV (ocorrido em 633), nos quais se determinavam algumas disposições para a escolha e fiscalização do rei. Cabe insistir que a Espanha, mesmo "vencida", aca-

⁶ Ver Garcilaso de la Vega, "Égloga tercera", in *Obras*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe SA, 1958, p. 133.

⁷ Ver Miguel de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, p. 327.

bou impondo religião, idioma e cultura aos godos, embora as distâncias entre os nobres permanecessem e as famílias não se mesclassem. O tema da resistência, histórica e insistente, atravessa os textos de *Espaço espanhol*, do primeiro ("Numancia") ao último, "O Cristo subterrâneo" (p. 620-1), em que até a figura divina representa a voz de uma Espanha subterrânea e rebelde, caracterizada pela fome, inconformismo e revolta. Sintetiza tal perfil a estrofe final do poema:

É um Cristo do tempo incerto
É um Cristo do vir-a-ser,
Formado nos corações
Da Espanha que não se vê.

A criação muriliana, todavia, também contempla a "coexistência do mouro, do israelita e do cristão". Aos antigos mestres espanhóis aliam-se outros, os construtores do universo greco-latino, camuflados nas obras dos autores com quem o poeta dialoga. Sub-reptício, o desejo se vislumbra novamente. Em outros termos, Murilo deseja a condensação de traços e sensações sem abdicar da força que carregam, durante séculos. À maneira de El Greco, quer "o máximo de intensidade no mínimo de espaço" (p. 591), verso "síntese" com o qual resume o trabalho do pintor; além disso, confessa, em "Homenagem a Cervantes" (p. 587), buscar, na parceria entre Quixote e seu escudeiro, não a oposição, e sim a integração de Sancho ao "engenhoso cavaleiro", responsável pela preservação da Castela clássica, ameaçada pela técnica moderna.

Retornando ao poema "Toledo", cabe reafirmar seu caráter aglutinador de temas, procedimentos, formas inventivas e diferentes artes; nele interagem grandes artistas e, com tais relações, todos ganham: o reencontro de Garcilaso e Cervantes, só possível em seus versos, oculta um viés histórico-literário dos mais significativos, pois se a *écloga* do primeiro remete ao universo greco-latino, *Persiles y Sigismunda*, para a crítica,⁸ evoca Heliodoro, um dos autores citados nos estudos dedicados ao aparecimento da "novela" na literatura grega. Aliás, o próprio Cervantes, no prólogo de suas *Novelas ejemplares*, antecipa essa vertente. Para ele, "*Trabajos de Persiles* se atreve a competir com Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza".

E, ainda, Murilo reúne Cervantes e seu rival, Lope de Vega, num diálogo conciliador. Sem explicitação de autoria, o leitor reencontra um trecho lírico do poeta madrileno, que se torna recorrente, em momentos textuais distintos. Seu retorno aponta dois aspectos: a insistência do estranhamento lingüístico e, paradoxalmente, o fio do novo contexto, uma vez que sua palavra-chave — "soledades" — é também reconhecida em português, figurando-se centro de partida e de chegada. O par "*A mis soledades voy*" / "*De mis soledades vengo*." surge nas segunda e quarta

⁸ Ver os textos críticos, inteiramente dedicados ao *Persiles*, contidos em "Peregrinamente peregrinos", in *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantinos*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Ed. Alicia Villar Lecumberri, 2004.

estrofes, reaparecendo no final como estrofe independente e isolada, plena de carga afetiva, invertendo as situações: “A mis soledades vengo / De mis soledades voy”.

Novo estranhamento se instaura, já que deslocado de seu contexto, *La Dorotea*⁹ – obra marcada pela diversidade de formas (prosa mesclada a poemas) e tons – recebe olhar diverso em Murilo. À guisa de exemplo, a apresentação de algumas de suas traduções ou rearranjos por outros autores já assinala dificuldades em conceituar o texto: uma versão francesa o considera “*action en prose*”, uma espanhola “*comedia en verso, en tres jornadas*”, outra “*Comedia original en tres actos*”, ou, ainda, é representada como “*versión dramática*”.¹⁰

Acresce-se a isso a cena de onde provêm os versos citados. A personagem Fernando, enamorado por Dorotea, tem um sonho em que a vê carregada de ouro. Ao relatá-lo a seu empregado escuta uma interpretação, que leva em conta a realização do desejo do sonhador. Em outros termos, o amo sonha com a riqueza que não possui e gostaria de dar à amada. O diálogo entre ambos se apóia em inúmeras citações implícitas ou explícitas de gregos e latinos (Artemidoro de Daldís, Ovídio, Plutarco etc.) até que Fernando pede ao confidente que escute um “romance de Lope”.¹¹ Ardilosa e inventiva alusão! Passa-se, assim, aos versos sobre a solidão, abertura e fechamento de um poema sustentado por queixas irônicas às diferenças econômicas entre os homens, crítica aos poderosos e à perda de valores internos. Também aí as citações estabelecem diálogos significativos, merecendo atenção a de Sócrates (“*Solo sé que no sé nada*”).

Como se nota, Murilo não só subverte a ordem do refrão de Vega, mas ainda seu tom e perspectiva, incorporando-os à sua composição cortante, cerrada, embora de grande intensidade afetiva, e, sublinhando, em particular, a ambigüidade de Toledo e a amargura do eu lírico. Se o “ir e vir” de Lope parece circular e contínuo, o poeta brasileiro tenta romper com tal círculo, sugerindo uma espécie de “direito” de ir e vir em relação à solidão. Tom e ponto de vista acentuam, portanto, a mudança e sua apreensão por outro olhar e outro sujeito: amargo, sim, mas passível de escolha e reinvenção...

E, análogo a Garcilaso e Cervantes, Lope também faz aflorar, a todo momento, a tradição greco-romana, reiterando o viés dialógico que vai além dos mestres de Espanha. Basta aqui um único exemplo de tais interseções, explícitas ou implícitas, porém reveladoras de um universo literário e cultural comum. Lope de Vega, no terceiro ato da mesma *Dorotea*,¹² ao enfatizar os lamentos amorosos de Fernando a seu aio, cria a seguinte conversa entre ambos:

Jul. No pienses en lo que piensas.
Fer. Como puedo no pensar en lo que pienso?
Jul. Divirtiendo el pensamiento.

⁹ Lope de Vega, *La Dorotea*, Madrid, Clásicos Castalia, 1987.

¹⁰ Ver “Noticia Bibliográfica”, *ibidem*, p. 25.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 96.

¹² *Idem, ibidem*, p. 216.

Fer. Dame un libro
Jul. Latino, francés o toscano?
Fer. Dame a Heliodoro en nuestra lengua.

Não por acaso, o mesmo Heliodoro de Cervantes! Interessam, entretanto, os versos de Lope sobre a solidão, cabendo insistir que, medulares, constituem igualmente o refrão de Murilo, já alterado pelo novo contexto, assumindo posições estratégicas em cada volta e sintetizando, em português, o âmago do poema que “guarda a liderança de sentido”.¹³ “tudo é solidão”. E aqui se vislumbram traços temáticos da tradição literária espanhola – “a poesia da solidão noturna”, indicativa da “vida retirada” ou do “escurecimento dos sentidos, no abismo da noite mística”, nos termos de Carpeaux¹⁴ –, adentrando a literatura brasileira. Para além disso, condensam a forma dual que rege o livro de Murilo, instaurando mais dois planos no interior do próprio sujeito:

[...] Em Toledo toquei a Espanha gótica,
Toquei ruínas do silêncio,
Solidão das solidões, tudo é solidão.

Nas arquiteturas de tijolo
Da calle Garcilaso de la Vega
Vi o silêncio grimpando.
Vi Ninguém na estreita calle,
Vi os restos do extremo luxo, a solidão. [...]

Murilo e o (en)canto da arte

Em resumo, a tensão de Toledo reflete a do eu lírico, num contínuo ir e vir do passante, que se insere no círculo dos paradoxos e da solidão, ampliando-o, ao construir um novo diálogo com outra arte: a pintura. *El entierro del conde Orgaz* de El Greco, famoso pela duplicidade de planos, na qual o divino se visualiza ao lado de figuras humanas, espelha o impossível desejo de unidade, não só refletindo os vínculos entre o sujeito lírico e a cidade, mas também reunindo as obsessões do poeta em termos de Espanha – o tempo e o espaço recompostos por artes específicas, representativas de cada um – e em termos de busca estética. Na esteira da crítica, a desejada “unidade”, jamais alcançada, produz inusitados “intercâmbios”, associações, justaposições de imagens e autores, enredados por uma elaboração “combinatória capaz de lobrigar a concórdia na discordância”.¹⁵

Logo, no poema, literatura e pintura se deslocam para, depois, se reencontrarem; Cervantes e Lope de Vega cedem, de maneira “amigável” e momentânea, a antepenúltima estrofe à pintura vertiginosa de El Greco, permitindo que a imagem

¹³ Cf. sobre o assunto, J. Laurent, “La stratégie de la forme”, *Poétique*, v. 27. Paris, Seuil, p. 257-81.

¹⁴ Ver Otto Maria Carpeaux, *História da literatura ocidental*, Rio de Janeiro, Edições Cruzeiro, s. d., v. II, p. 742.

¹⁵ Ver Haroldo de Campos, “Murilo e o mundo substantivo”, *op. cit.*, p. 55.

visual ganhe corpo pela palavra e estabeleça novamente uma espécie de *mise en abîme*, responsável por uma cisão a mais nessa estrofe de "Toledo":

Na composição cerrada do primeiro plano:
Que o segundo plano indica
silêncio e *secura* de Espanha
Onde a morte, elemento ainda de vida,
Marca a ressurreição do homem.

Insistindo na procura de unidade, a passagem seguinte tenta integrar os três artistas; no entanto, a tensão do poema persiste, uma vez que a reelaboração de Murilo retoma o dado angustiante de cada um. Retornam a rocha toledana, a "*peñascosa pesadumbre*" de Garcilaso e Cervantes, o toque de "máxima intensidade no mínimo de espaço" de El Greco, e o distico, relativo ao desamparo, de Lope de Vega e, por extensão, as "Soledades" de Góngora. A celebração de grandes antepassados – por mais significativos que tenham sido – não suprime as impressões de silêncio e solidão sentidas pelo eu lírico. A leitura de *Tempo espanhol*, revivida posteriormente em *Espaço espanhol*, assinala, talvez, um traço constitutivo do autor brasileiro: seu modo de compor mimetiza muito da própria experiência, dividida entre as culturas brasileira e européia.

Se opta pela língua materna como forma de resgatar mnemonicamente a sedução pelo ambiente e cultura alheios, seu olhar é o do ambíguo "estrangeiro" que, para além da admiração, se familiariza com o objeto visto, reinventando-o literariamente. Contudo, o familiar comporta o diferente, pois vem impregnado pelo estranhamento de um olhar de fora, que procura interiorizar o visto e torná-lo parte de seu corpo poético. Diferente, ainda, porque se afasta do cotidiano miúdo, presente em escritos sobre sua própria terra natal. De outro modo, cantar Espanha e valorizar seu passado insere o brasileiro na larga tradição dos autores que louvam espaços, embora Murilo se singularize pela recusa à nostalgia do que já foi. Ele resgata aspectos que se preservam e se transfiguram no presente, permitindo – entre prazer e dor – ver (eu diria, "olhar", na acepção de movimento, prazer e produção de escrita), tocar e conhecer o ato estético que ultrapassa o tempo e sua inexorabilidade.

De Virgílio a Lorca, são inúmeros os escritores preocupados em reconstruir a impressão afetiva dos lugares em que viveram ou passaram, traço igualmente presente na literatura brasileira, de Alencar a Guimarães Rosa. Nosso autor participa dessa vasta ciranda, procurando o tempo "perdido" em cidades, cujas marcas apequenam o dado pessoal, tal a intensidade de suas formas artísticas que despertam o desejo, no poeta "estrangeiro", de selecionar faces e ângulos da tradição, reescrevendo-os em português. Com isso, divulga-os também em terras brasileiras como lembrança da arte viva, a ser revisitada por quem fala sua língua materna – forma de estabelecer distinções, sem ignorar os ganhos que traz a "mirada" peculiar do universo hispânico, reconstruído liricamente.

Objeto do desejo de duas obras reflexas, o tempo e o espaço espanhóis deslocam os sujeitos nelas representados para a designação de lugares e marcas de épo-

cas, ambas filtradas por olhares pessoais e lembranças de múltiplas culturas. A cena principal é cedida à Espanha, mas é no rearranjo de sua história que se dissimula o desejo de absorvê-la. Aparentemente em nome da contensão, as palavras afloram, graças a sentidos ambíguos, plenos de erudição e afetos – modo de incorporar o "visto" sem jamais enrijecê-lo e modo de o sujeito lírico revelar-se nas entrelinhas ou nos "entreversos"... dos poemas. Provavelmente, seja o próprio Murilo Mendes que proponha (sem o saber?) seu trabalho peculiar de fazer poesia, ao tentar capturar, no viver alheio, na imaginária experiência do "Outro" – mediada pela cultura e pela arte – sua forma de revelar e ocultar a palavra literária. Não refletiriam seus textos, sutilmente, algo de si mesmo? Embora retórica, a pergunta sugere inúmeras respostas. Uma delas pode estar em um fragmento, dedicado a "São João da Cruz" (p. 586), em que a vida se sustenta no complexo jogo de lapidar e esconder a pedra rara, metáfora perfeita para dar conta de um brilho dissimulado e metonímico suporte da existência, o da fatura do verbo muriliano:

Viver organizando o diamante
(intuindo sua face) e o escondendo.