



JOSÉ LEONARDO SOUSA BUZELLI

MURILO MENDES

E A MATÉRIA DE ESPANHA

CAMPINAS
2014



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

JOSÉ LEONARDO SOUSA BUZELLI

MURILO MENDES

E A MATÉRIA DE ESPANHA

Tese de doutorado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para a obtenção do título de Doutor em Teoria e História Literária, na área de Teoria e Crítica Literária.

orientadora: Prof^a. Dr^a. Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias.

CAMPINAS
2014

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Haroldo Batista da Silva - CRB 5470

Buzelli, José Leonardo Sousa, 1974-
B988m Murilo Mendes e a matéria de Espanha / José Leonardo Sousa Buzelli. –
Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos
da Linguagem.

1. Mendes, Murilo, 1901-1975 - Tempo espanhol - Crítica e interpretação. 2.
Mendes, Murilo, 1901-1975 - Espaço Espanhol - Crítica e interpretação. 3.
Poesia brasileira - Influências espanholas. 4. Literatura brasileira - Séc. XX. I.
Boaventura, Maria Eugenia, 1947-. II. Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Murilo Mendes and the matter of Spain

Palavras-chave em inglês:

Mendes, Murilo, 1901-1975 - Tempo espanhol - Criticism and interpretation

Mendes, Murilo, 1901-1975 - Espaço espanhol - Criticism and interpretation

Brazilian poetry - Spanish influences

Brazilian literature - 20th century

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Doutor em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Maria Eugenia da Gama Alves Boaventura Dias [Orientador]

Maria Betânia Amoroso

Antonio Alcir Bernárdez Pécora

Ricardo Souza de Carvalho

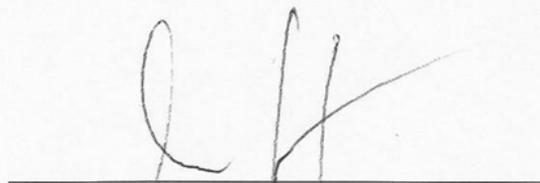
Maria Augusta da Costa Vieira

Data de defesa: 31-10-2014

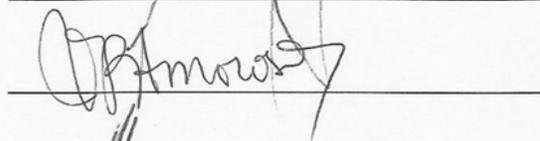
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

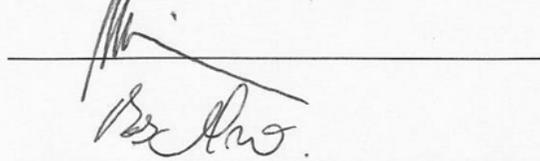
Maria Eugênia da Gama Alves Boaventura Dias



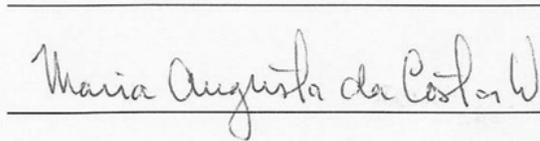
Maria Betânia Amoroso



Antonio Alcir Bernárdez Pécora



Ricardo Souza de Carvalho



Maria Augusta da Costa Vieira



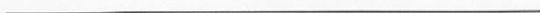
Eric Mitchell Sabinson



Alexandre Soares Carneiro



Francine Fernandes Weiss Ricieri



RESUMO

Esta tese analisa os poemas e textos em prosa de Murilo Mendes dedicados à Espanha (à sua paisagem geográfica, econômica, política, cultural e religiosa) e a várias de suas personalidades culturais; procuro demonstrar como o catolicismo muriliano o leva a escolher o país ibérico como matéria poética em um momento de crise de sua fé, em um período em que o franquismo, um regime de inspiração fascista apoiado pelo papa Pio XII e pela maioria do clero católico espanhol, oprimia sua própria população sob o pretexto de defender o cristianismo contra o comunismo ateu de orientação russa. Analiso com vagar o uso retórico que Mendes faz da nostalgia por um passado cristão altamente idealizado, contrastando-o com um presente percebido como brutal e mesquinho, em duas de suas obras: *Tempo Espanhol*, um conjunto de poemas publicado em Lisboa, em 1959, e *Espaço Espanhol*, livro em prosa de publicação póstuma, escrito na segunda metade da década de 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes (1901-1975); *Tempo Espanhol*; *Espaço Espanhol*; Literatura Brasileira do Século XX; Matéria de Espanha (matéria literária).

ABSTRACT

This thesis analyzes Murilo Mendes' poems and prose texts dedicated to Spain (to its geographic, economic, political, cultural, and religious landscapes) and to several of its cultural personalities; I try to demonstrate how Mendes' Catholicism drives him to choose the Iberian country as a poetic subject in a moment of crisis of his faith, and during a period when Franquism, a Fascist inspired regime supported by Pope Pius XII and the majority of the Spanish Catholic clergy, was oppressing its own population under the pretext of defending Christianity against Russian-oriented atheistic communism. I analyze at great length his rhetoric use of nostalgia for a highly idealized Christian past, contrasting it to a present seen as brutal and mean, in two specific titles: *Tempo Espanhol*, a book of poetry published in Lisbon, in 1959; and *Espaço Espanhol*, written in prose in the second half of the 1960s but never published during the author's lifetime.

KEYWORDS: Murilo Mendes (1901-1975); *Tempo Espanhol* (*Spanish Time*); *Espaço Espanhol* (*Spanish Space*); Brazilian Literature of the XXth Century; Matter of Spain (literary matter).

RESUMEN

Esta tesis analiza los poemas y textos en prosa de Murilo Mendes dedicados a España (a su paisaje geográfico, económico, político, cultural y religioso) y a muchas de sus personalidades culturales. Intento demostrar como el catolicismo muriliano lo lleva a escoger el país ibérico como materia poética en un momento de crisis de su fe, en un período en que el franquismo, un régimen de inspiración fascista apoyado por el papa Pio XII e por la mayoría del clero católico español, oprimía su propia población bajo el pretexto de defender el cristianismo contra el comunismo ateo de orientación rusa. Analizo con atención el uso retórico de Mendes de la nostalgia por un pasado cristiano altamente idealizado, contrastándole a un presente percibido como brutal y mezquino, en dos de sus obras: *Tempo Espanhol*, un conjunto de poemas publicado en Lisboa, en 1959, y *Espaço Espanhol*, libro en prosa de publicación póstuma, escrito en la segunda mitad de la década del 1960.

PALABRAS-LLAVE: Murilo Mendes (1901-1975); *Tempo Espanhol* (*Tiempo Español*); *Espaço Espanhol* (*Espacio Español*); Literatura Brasileña del Siglo XX; Materia de España (materia literaria).

SUMÁRIO

SIGLAS E ABREVIACÕES	xiii
PREFÁCIO	17
MURILO MENDES E A “MATÉRIA DE ESPANHA”	23
CONCLUSÃO	263
APÊNDICES	271
BIBLIOGRAFIA	281
ÍNDICE	311

AGRADECIMENTOS

Meus maiores agradecimentos a todos os que auxiliaram, de uma forma ou de outra, na conclusão desta tese: aos gentis funcionários do Museu de Arte Murilo Mendes, em especial à hoje amiga Lucilha de Oliveira Magalhães; aos prestativos funcionários da Biblioteca Nacional da Espanha, da Real Academia Española e da Fundación Jorge Guillén (em especial a Marta Valsero); à bibliotecária e aos bolsistas da Biblioteca Angelo Monteverdi; aos professores das bancas de qualificação e de defesa, Amoroso, Pécora (a quem devo a sugestão da tópica do *ubi sunt?* como fio condutor de análise), Carvalho e Vieira, pelos valiosos comentários e críticas; à minha orientadora, pelas críticas precisas, pelo incentivo constante, pela paciência e pela amizade; aos meus pais, mais uma vez e sempre; aos meus gatos, por nem sempre dormirem sobre o teclado.

Esta tese contou com o apoio financeiro, generoso em mais de um sentido, da **Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP)**; à ela, meu muitíssimo obrigado!



SIGLAS E ABREVIACÕES

(para indicação bibliográfica completa, ver a *Bibliografia* no final do volume)

AC	Miguel de Unamuno. <i>La Agonía del Cristianismo</i> .
Agr.	Tácito. <i>Vida de Agrícola</i> .
AO	revista <i>A Ordem</i> .
AZVS	Calderón de la Barca. <i>El Alcalde de Zalamea & La Vida Es Sueño</i> .
BJ	Bíblia de Jerusalém.
BL	<i>The Battle of Lepanto</i> , edição e tradução de Elizabeth R. Wright <i>et alii</i> .
BS	Tirso de Molina. <i>El Burlador de Sevilla</i> , edição de A. Rodríguez López-Vázquez.
CAA	Ramon Llull. <i>Cántico del Amigo y del Amado</i> .
CDC	Daniel Patte (ed.). <i>The Cambridge Dictionary of Christianity</i> .
CEMA	María de la Concepción Piñero Valverde. “ <i>Cosas de España</i> ” em Machado de Assis”.
CMGP	Gladis Massini-Cagliari. <i>Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses</i> .
CMP	Jorge Manrique. <i>Coplas a la Muerte de Su Padre</i> , edição e tradução de Rubem Amaral Jr.
CTF	Miguel de Unamuno. <i>El Caballero de la Triste Figura</i> .
CR	Davi Arrigucci Jr. <i>O Cacto e as Ruínas</i> .
DAC	Mário Faustino. <i>De Anchieta aos Concretos</i> .
DBC	Ronaldo Vainfas. <i>Dicionário do Brasil Colonial</i> .
DF	Nicola Abbagnano. <i>Dicionário de Filosofia</i> .
DLP	Berardino, Fedalto e Simonetti (org.). <i>Dicionário de Literatura Patrística</i> .
DQ	Miguel de Cervantes. <i>Dom Quixote</i> .
DQU	Maria Augusta da Costa Vieira. “Em Torno da Recepção do Quixote no Brasil”. In: Trouche e Reis (org.). <i>Dom Quixote: Utopias</i> .
EAC	Ramon Llull. <i>El Árbol de la Ciencia</i> .
EEG	Dámaso Alonso. <i>Estudios y Ensayos Gongorinos</i> .
EJCM	Ricardo S. de Carvalho. <i>A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes</i> .
FNRV	<i>Flor Nueva de Romances Viejos</i> , edição de Ramón Menéndez Pidal.
GOP	Manuel Bandeira. <i>Guia de Ouro Preto</i> .
HC	Jonathan Hill. <i>História do Cristianismo</i> .
HP	Wendy Beckett. <i>História da Pintura</i> .
HSLE	Carlos Blanco Aguinaga <i>et alii</i> . <i>Historia Social de la Literatura Española</i> , vol. II.
HUDA	<i>Homenaje Universitario a Dámaso Alonso</i> .
IBL	Maria Luíza Scher Pereira e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva. <i>Imaginação de uma Biografia Literária: os Acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e Outras Crônicas: as Crônicas de Murilo Mendes</i> .
JM	Antonio Machado. <i>Juan de Mairena</i> .
LA	Jacopo de Varazze. <i>Legenda Áurea</i> .
LE	Jean-Louis Backès. <i>A Literatura Europeia</i> .
LOP	Murilo Mendes. <i>L’Occhio del Poeta</i> .
LT	Ciriaco de Ancona. <i>Later Travels</i> .
M&M	Mikhail Bulgákov. <i>O Mestre e Margarida</i> .

MEVH	Gerardo Diego. <i>Manual de Espumas. Versos Humanos</i> .
MM01	Júlio Castañon Guimarães (org.). <i>Murilo Mendes 1901-2001</i> .
MP	John Donne. <i>Metaphysical Poetry</i> , edição de Colin Burrow.
MQ	José Ortega y Gasset. <i>Meditaciones del Quijote</i> .
MROEB	Miguel de Unamuno. <i>Mi Religión y Otros Ensayos Breves</i> .
NDLP	Saraiva. <i>Novíssimo Dicionário Latino-Português</i> .
NN	Eric J. Hobsbawm. <i>Nações e Nacionalismo Desde 1780</i> .
NPCP	Manuel Bohórquez. <i>La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón</i> .
Num.	Miguel de Cervantes. <i>Numancia. Tragedia</i> , edição de Rafael Alberti.
OESTJ	<i>Obras Escogidas de la Sta. Madre Teresa de Jesús</i> .
OI	Jorge Luis Borges. <i>Otras Inquisiciones</i> .
OPC	Federico García Lorca. <i>Obra Poética Completa</i> .
PAE	Paladas de Alexandria. <i>Epigramas</i> , seleção e tradução de José Paulo Paes.
PCP	Murilo Mendes. <i>Poesia Completa e Prosa</i> .
PEEMLE	Dámaso Alonso. <i>Poesía Española – Ensayo de Métodos y Límites Estilísticos</i> .
PI	Hilari Raguer. <i>La Pólvora y el Incienso</i> .
PL	Lope de Vega. <i>Poesías Líricas</i> .
PMM	Murilo Mendes. <i>Poesie</i> , editado por Ruggero Jacobbi; vários tradutores.
PNYC	Federico García Lorca. <i>Poeta en Nueva York; Conferencias; Prosas Póstumas</i> .
Pop.	John Julius Norwich. <i>The Popes: a History</i> .
PP	Carlos Drummond de Andrade. <i>Poesia e Prosa</i> . Nova Aguilar.
PS	Lima Barreto. <i>Prosa Seleta</i> .
QS	Francisco de Quevedo. <i>Los Sueños</i> , edição de Ignacio Arellano.
RCB	<i>Revista de Cultura Brasileira</i> da Embaixada do Brasil em Madri.
RM	revista <i>Remate de Males</i> .
Rub.	Omar Khayyam. <i>Rubaiyat</i> , traduzido por Manuel Bandeira.
S2	Luis de Góngora. <i>Soledad Segunda</i> .
SCW	Helen Graham. <i>The Spanish Civil War</i> .
SFOD	Jorge Luis Borges e Osvaldo Ferrari. <i>Sobre a Filosofia e Outros Diálogos</i> .
SICOE	Marcelino Menéndez y Pelayo. <i>San Isidro, Cervantes y Otros Estudios</i> .
TDB	<i>Os Três Únicos Testemunhos do Descobrimento do Brasil</i> , organizado por Paulo Roberto Pereira.
TE ^{ep}	Murilo Mendes. <i>Tempo Espanhol (editio princeps)</i> .
TPS	Miguel de Cervantes. <i>Los Trabajos de Persiles y Sigismunda</i> , edição de Carlos Romero Muñoz.
UHL	Alberto Manguel. <i>Uma História da Leitura</i> .
VA	Giorgio Vasari. <i>Vidas dos Artistas</i> .
VJM	<i>Viagens de Jean de Mandeville</i> .
VMT	Almeida Garrett. <i>Viagens na Minha Terra</i> .

“Não julgueis para não serdes julgados. Pois com o julgamento com que julgais sereis julgados, e com a medida com que medis sereis medidos. Por que reparas no cisco que está no olho do teu irmão, quando não percebes a trave que está no teu?”

Evangelho segundo Mateus, 7:1-3.

Na Igreja Católica, quando se quer alguma coisa nova, recorre-se ao antigo.

Murilo Mendes, *O Discípulo de Emaús*.

A partir de poemas en otras lenguas quise hacer poemas en la mía.

Octavio Paz, *Versiones y Diversiones*.

PREFÁCIO

Escrevo este prefácio para dar algumas explicações iniciais que julgo pertinentes à compreensão deste trabalho.

Em primeiro lugar, uma consideração importante sobre a terminologia empregada por mim. O estudo das literaturas dos séculos XV a XVIII passou por mudanças de paradigma e de conceituação desde que Dámaso Alonso analisou a poética castelhana seiscentista, nas décadas de 1920 a 1950. Fosse esta uma tese acerca de Cervantes, de Góngora ou de Quevedo, e a fortuna crítica recente destes escritores seria estudada com maior profundidade; sendo, porém, meu objeto de análise Murilo Mendes e a “matéria de Espanha” ao longo de sua obra, a bibliografia utilizada por mim centra-se naquela à qual ele teve acesso, principalmente enquanto escrevia *Tempo Espanhol e Espaço Espanhol*.

Poucos estudiosos hoje se referem àquela literatura como *aurissecular* ou mesmo como *barroca*, por considerarem esses termos pouco precisos, englobando sob uma mesma designação autores com preocupações e estilos muito variados¹. Além disso, como delimitar as fronteiras cronológicas entre Renascimento, Maneirismo e Barroco? Quando acaba um e quando começa outro? Miguel de Cervantes, por exemplo, pode ser (e muitas vezes foi) considerado renascentista por um crítico, maneirista por outro, e barroco por um terceiro. Do mesmo modo, como privilegiar uma expressão – *Siglo de Oro* – que não tem nem um início, nem um fim claramente definidos?² Mas é preciso considerar que, embora

¹ Como escreve Ivan Teixeira, “a poesia praticada no Brasil na época da constituição de suas *raízes* é associada ao Barroco, nome com que os séculos XIX e XX designavam a arte seiscentista, com manifestações na música, pintura, arquitetura e escultura. Atualmente, esse termo vem sendo evitado, pois pressupõe uma unidade estilística que, de fato, nunca existiu. Embora tenha, no passado, integrado o repertório de certa vanguarda crítica, tal categoria, tendo sido inventada para descrever configurações artísticas de outro momento que não o seu, é hoje considerada projeção de uma visão idealista da história e da arte” (grifo do autor). In *Roteiro da Poesia Brasileira – Raízes*, p.23 (ver bibliografia). O mesmo vale para a literatura castelhana.

² Segundo Manuel Morillo Caballero, “denomina-se Século de Ouro uma etapa da evolução histórica da Espanha na qual confluem o máximo desenvolvimento da monarquia hispânica e o maior esplendor nas atividades artísticas e literárias. Os limites desse período não estão claramente definidos, embora se costume aceitar as datas de 1530 e 1680. Dessa forma, o Século de Ouro se estende na realidade a quase duas

Murilo Mendes parece ter dado pouca importância ao conceito de *barroco*, o de *Siglo de Oro* (e, em menor medida, o de *Edad de Plata*) desempenha um papel fundamental na sua construção – compartilhada, ao menos em parte, por Dámaso Alonso, Rafael Alberti e Jorge Guillén – de um passado “glorioso”.

Os espanhóis, a partir do século XVIII, parecem ter começado a olhar os séculos XV (quando termina a Reconquista) ao XVII (quando o império assume sua máxima extensão) como uma idade áurea, de esplendor político, militar, econômico e artístico, em agudo contraste com a decadência e com a desimportância percebida (não necessariamente real) de sua própria época. Com o passar do tempo, baseados em uma visão teleológica da História³, muitos passaram a ver na Espanha daqueles séculos o “germe” (é esse o termo) da pátria retrógrada do (seu) presente. De tal percepção surgiu a chamada *Leyenda Negra*, responsável pela forma como os espanhóis (e os europeus de modo geral) enxergavam sua pátria: uma terra atrasada, exótica, violenta, fadada à desgraça e à miséria. A guerra civil (1936-1939) e o governo fascista do general Francisco Franco (1939-1975) só pioraram essa (auto)imagem, e é normal que muitos intelectuais e artistas olhassem para o passado com certa nostalgia, do mesmo modo como os romanos da chamada Antiguidade Tardia parecem ter olhado o “Século de Augusto”. É justamente da *Leyenda Negra* que reclama Dámaso Alonso ao escrever que “o conceito internacional da cultura espanhola se formou ao largo dos séculos da decadência da Espanha” (*Cuatro Poetas Españoles*, p.65, tradução minha).

O mesmo vale para as concepções murilianas de *história literária*, *história* e *nação*, na sua época muito dependentes, ainda, de conceitos surgidos ao longo dos séculos XVIII e XIX. Esse parece ser pelo menos um dos motivos para ele ignorar autores tão importantes para as letras castelhanas “aurisseculares” como Sor Juana Inés de la Cruz e Luis de

centúrias, e afeta as manifestações culturais e artísticas do Renascimento e do Barroco”. In: Anderson Braga Horta (org.). *Poetas do Século de Ouro Espanhol*, p.19 (ver bibliografia).

³ Um bom exemplo de leitura teleológica pode ser encontrado na obra de Arnold Hauser, *História Social da Arte e da Literatura* (1953), que já no sumário do capítulo “A Segunda Derrota da Cavalaria” (pp.414-442) chama o reino dos herdeiros de Carlos V, então no ápice de seu poderio militar, político e econômico, de “Espanha desiludida”. Hauser ainda parece considerar o dramaturgo William Shakespeare superior a Cervantes porque via na Inglaterra dos séculos XVI e XVII, então um reino de segunda grandeza, a origem da potência rica e liberal que atingiu seu apogeu no século XIX.

Sandoval Zapata, “nacionalizados” pelos mexicanos.

Lembro ainda que toda nova leitura depende da experiência de leituras passadas, sempre limitadas pelo temperamento, pelos gostos e pelas inclinações de quem lê; assim, não me sinto minimamente capaz, por exemplo, de analisar o *corpus* muriliano a partir do vocabulário da psicanálise, matéria que ignoro, mesmo reconhecendo que muitos artistas do período fizeram um uso consciente dela. Limito-me a outros elementos, como o católico (abalado por vezes, mas nunca derrotado), o político (marcado, pelo menos a partir da II Guerra Mundial, pela sua posição antifascista), o nostálgico (que o leva a desenvolver a antiga tópica do *ubi sunt*) e o bibliográfico (identificando, a partir dos seus textos e dos livros de sua biblioteca, os autores eleitos por ele como “precursores”).

Por último, deixo claro que aceito tacitamente as datas e demais informações fornecidas no volume *Poesia Completa e Prosa* (Nova Aguilar, 1994), organizado por Luciana Stegagno Picchio, tanto para a vida quanto para a obra de Murilo Mendes; talvez o acesso aos manuscritos murilianos – *quando e se* ocorrer – evidencie uma ou outra imprecisão temporal ou factual, mas não vejo razão para duvidar *a priori* de suas informações e penso que o *onus probandi* cabe aos que a contestam. Por razões semelhantes cito os textos tais como publicados no mesmo volume, ainda que tendo detectado uma ou outra gralha eventual: em minhas pesquisas em Roma, encontrei um exemplar de *Tempo Espanhol* com algumas correções e emendas autógrafas, indicativas da existência de outro exemplar, corrigido pelo autor para uma eventual segunda edição do livro; a Profa. Picchio devia tê-lo em mãos quando estabeleceu o texto de *Poesia Completa e Prosa*, pois, embora tenha afirmado que, por nunca ter sido “reeditado, *Tempo Espanhol* não teve variantes” (*PCP*, p.1684), ela incorpora não só essas correções, como ainda outras, decerto posteriores às da cópia ofertada a Dario Puccini em fevereiro de 1960.

MURILO MENDES
E A “MATÉRIA DE ESPANHA”

CAPÍTULO 1. Um católico em crise.

a. Crise do catolicismo.

Quando *Tempo Espanhol* saiu publicado em 1959, em Lisboa, pela Livraria Morais Editora, seu autor, Murilo Monteiro Mendes, já contava cinquenta e oito anos de vida e morava havia dois em Roma. Trata-se, portanto, de uma obra de maturidade, de um poeta já completamente formado e seguro de suas habilidades com a palavra, detentor de um prêmio literário, elogiado por seus pares e com diversos livros em catálogo, incluindo uma “obra completa” – *Poesias (1925-1955)* – saída naquele mesmo ano. Ainda assim, a maioria de seus leitores brasileiros não devia esperar que ele compusesse uma obra tematizando a Espanha, país ao qual havia dedicado raros de seus versos anteriores. Talvez fosse mais óbvio esperar por outro livro sobre sua terra natal, em chave dessa vez séria, sem os poemas anedóticos de *História do Brasil* (1932); ou sobre a França, com a qual as letras brasileiras tinham um contato mais estreito desde o século XIX; ou sobre a Itália, a pátria de seu exílio econômico, a uma parte da qual dedicou, ainda em 1959, *Sicilianas*; ou sobre Portugal, terra de sua esposa e sogro, retratado anos depois em *Janelas Verdes*. Por que a Espanha? Se pela língua, por que não Argentina, Paraguai ou México? Se pela literatura, por que não Inglaterra, Grécia ou Rússia? O que, no país ibérico, “atraía” o poeta mineiro a ponto de ele se sentir “tentado” a lhe dedicar todo um livro? Um, não: dois, já que na segunda metade da década de 1960 ele ainda escreveria *Espaço Espanhol*, dessa vez em prosa, de publicação póstuma.

As razões dessa escolha, na falta de um testemunho direto do autor, deve ser inferida a partir da obra em si – não no que o poeta *diz fazer*, mas no que ele *faz de fato*. Diria ainda: e *quando faz*.

Desde sua alegada conversão, influenciada por Ismael Nery (1900-1934) ainda na década de 1920, Murilo Mendes se apresenta como um católico “verdadeiro”,

comprometido com a religião, não apenas por “tradição” ou “comodidade” – e o século XX foi uma dura prova para o catolicismo e sua crença na bondade intrínseca de Deus: o extermínio em massa de duas guerras mundiais; o êxito de revoluções comunistas declaradamente ateias (a russa de 1917 e a chinesa de 1949); a ascensão de regimes ditatoriais não raro genocidas (alguns dos quais autodeclarados católicos); os campos de concentração nazistas; os *gulags* soviéticos; as explosões atômicas de Nagasaki e Hiroshima; as “limpezas” étnicas na China, na Rússia e na Europa. Onde estaria Deus em meio a tantas atrocidades?

Ao desastre político e humanitário juntava-se a eleição para o Trono de São Pedro de Pio XII, cujo anticomunismo intransigente o levou a fazer vista grossa aos horrores do nazifascismo e de outros regimes tirânicos na esperança de tê-los como aliados: durante toda a II Guerra Mundial, ele nunca condenou publicamente o racismo e o belicismo de Adolf Hitler ou de Benito Mussolini e se recusou a intervir de forma ativa em favor dos judeus⁴. Seu antecessor imediato, Pio XI, também aproximara-se inicialmente do fascismo, no qual via um aliado contra o ateísmo comunista, mas depois assumiu uma posição arrependida e passou a denunciar seus crimes; com a ascensão de Pio XII em 1939, o Vaticano tornou-se muito mais complacente.⁵

O extermínio de milhões de judeus, ciganos, homossexuais e comunistas pelos nazifascistas, a morte em combate de outros milhões de soldados e as indiscriminadas vítimas civis de bombardeios e massacres (de ambos os lados) levaram muitos a pensar que a humanidade chegara ao cúmulo da decadência moral e humanitária, e que, “tendo aprendido a lição”, não mais aceitaria esses horrores; mas o início de outro conflito – a chamada Guerra Fria entre União Soviética e Estados Unidos – limitou o alcance das mudanças políticas em curso, das antigas ditaduras em regimes democráticos baseados na tolerância étnica, religiosa e política: pragmáticos, os norte-americanos e seus aliados preferiram “ignorar” alguns dos regimes ditatoriais restantes, desde que estes se alinhassem

⁴ O Vaticano, aliás, só estabeleceu relações diplomáticas com o Estado de Israel em 30 de dezembro de 1993, sob o pontificado de João Paulo II, depois de acabada a Guerra Fria.

⁵ As informações sobre Pio XI e Pio XII, bem como sobre outros pontífices católicos, foram tiradas principalmente da obra de John Julius Norwich: *The Popes, a History*. Sobre Pio XII, ver também a obra de J. Cornwell: *Hitler's Pope: the Secret History of Pius XII*. Ver bibliografia.

na luta anticomunista⁶. Assim, quando o “papa de Hitler” (como Pio XII veio a ser chamado) faleceu em 1958, quatorze anos após o término da guerra, ainda vigoravam na Europa o salazarismo em Portugal e o franquismo na Espanha.

b. As tiranias ibéricas e a Igreja Católica.

O salazarismo (1933-1974) deriva seu nome do de António de Oliveira Salazar (1889-1970), principal ideólogo e chefe de um estado português autoritário, cujo controle estava centralizado nas mãos das Forças Armadas e cujos princípios, pelo menos no começo, baseavam-se nos ideais fascistas e antisemitas de Charles Maurras (1868-1952)⁷. Apesar disso, Portugal conseguiu, terminada a II Guerra Mundial, alinhar-se às grandes potências europeias, sendo um dos membros fundadores da OTAN em 1949 e tendo sido admitido na ONU ainda em 1955.⁸ O salazarismo teve uma importância direta na vida de Murilo Mendes – se Jaime Cortesão não estivesse exilado com a família no Brasil, fugido da repressão portuguesa, o poeta mineiro talvez nunca tivesse conhecido a filha dele, Maria da Saudade Cortesão, com quem se casaria em 1947.

Já o franquismo iniciou-se em 1936 com a eclosão da chamada Guerra Civil Espanhola, que opôs as forças da Segunda República, liberais e anticlericais, às *falanges* nacionalistas, de pendor autoritário e declaradamente católicas, lideradas pelo general Francisco Franco (1892-1975), que venceu o conflito em 1939, recebendo, para tanto, a ajuda de Mussolini e Hitler – cuja aviação bombardeou Guernica (em abril de 1937) e outros redutos republicanos, matando milhares de não-combatentes. Jactando-se de ter vencido as forças comunistas em seu país, o novo ditador conseguiu aliar-se às potências

⁶ Nas décadas seguintes os Estados Unidos chegariam a apoiar, com sucesso variável, golpes de estado que procuravam depor governos democráticos, sempre que estes demonstrassem um pendor comunista, ainda que à custa de substituí-los por ditaduras, como os governos militares no Brasil e em outros países da América do Sul. As informações acerca da Guerra Fria foram tiradas principalmente de *História da Guerra Fria* (= *The Cold War*), de John Lewis Gaddis. Ver bibliografia.

⁷ Ironicamente, Charles Maurras, apesar de ser declaradamente católico, foi excomungado por Pio XI logo no início de seu pontificado, tendo suas obras incluídas no *Index Librorum Prohibitorum*.

⁸ Sobre o salazarismo, ver principalmente o livro de Jorge Pais de Sousa, *O Fascismo Catedrático de Portugal*. Ver bibliografia.

capitalistas na Guerra Fria que se seguiu a 1945 (mesmo só tendo rompido relações diplomáticas com a Alemanha nazista no chamado *VE Day*, dia da vitória aliada na Europa), mantendo-se no poder até 1975⁹. Como lembraria Rafael Alberti em 1977, após trinta e nove anos de exílio:

No início, nos primeiros oito anos, nós pensávamos que não era possível estar fora tanto tempo: era impensável, simplesmente, um exílio de quarenta anos. [...] Quando terminou a II Guerra Mundial, vimos que deixaram Franco tranquilo, até mesmo protegido pelas democracias ocidentais, sobretudo os Estados Unidos e a Inglaterra. Compreendemos, então, que o exílio começava de verdade. (*Veja* n°.452, p.4)

Vencida a guerra civil, o ditador tratou logo de se vingar de seus opositores, desde trabalhadores – urbanos e rurais – até as chamadas mulheres “novas” (recrutadas como operárias e combatentes pelos republicanos), reunidos sob o rótulo geral de “vermelhos” e privados de todo e qualquer direito: dezenas de milhares de pessoas acabaram executadas depois de processos militares sumários; outras centenas de milhares foram encarceradas em “reformatórios e prisões, campos de concentração e batalhões de trabalho forçado, nos quais as forças militares designadas para organizá-los referiam a si próprias como ‘o exército de ocupação’” (*SCW*, p.129, tradução minha), sendo torturadas, coagidas e às vezes até “alugadas” para a iniciativa privada. “As noções católicas de penitência e expiação através do sofrimento permitiam aqui uma exploração econômica extrema” (*SCW*, p.131, tradução minha). Muitos dos filhos de prisioneiras tiveram seus nomes trocados e foram dados para famílias simpatizantes do governo, ou acabaram internados em instituições públicas onde eram forçadas a “*expiar* os ‘pecados dos pais’” (*SCW*, p.131, tradução minha; grifo do autor). Estimados quatrocentos mil espanhóis exilaram-se no estrangeiro. E em pouco tempo a Espanha se tornaria um dos países mais pobres da Europa Ocidental nas décadas do pós-guerra.

•

⁹ Sobre a Guerra Civil Espanhola, usei principalmente o livro de Helen Graham, *The Spanish Civil War* (ver bibliografia).

Mas as atrocidades cometidas durante o conflito civil não foram um privilégio das *falanges*: também os republicanos – cujos adeptos socialistas, comunistas e anarquistas professavam um liberalismo anticlerical por vezes bastante agressivo – massacraram seus opositores, reais ou supostos. Segundo cifras mais conservadoras, cerca de seis mil, oitocentos e sessenta religiosos foram executados sem qualquer tipo de julgamento nos territórios controlados pela Segunda República, entre eles doze bispos e duzentas e sessenta e três freiras¹⁰. A isso somam-se dezenas de milhares de prisões e outros modos de violência – um líder republicano, Alejandro Leroux, chegou a conclamar seus jovens seguidores a “elevar [as noviças] à condição de mães”, na prática incentivando o estupro das religiosas.

Não surpreende, portanto, o apoio – mesmo que condicional – de primeira hora de Pio XI a Franco, que deve ser entendido antes como um ato de repúdio a um governo que, já em 1931, instituíra de forma abrupta o estado laico, causando “o ataque das multidões amotinadas às igrejas e aos mosteiros e o massacre de padres, monges e freiras” (*Pop.*, p.422, tradução minha). Mas o papa foi desde o início bastante cauteloso (desgostava-lhe também a ajuda militar de Hitler e Mussolini, cujos regimes denunciava com cada vez mais empenho), evitando utilizar o termo *cruzada* e qualificando o conflito de uma *guerra civil* entre os “filhos do mesmo povo, da mesma mãe pátria” (tradução minha); no final, conclamava os católicos a seguirem o exemplo do Cristo e a amarem seus inimigos. O suporte incondicional dos católicos aos *falangistas* só ocorreria com a eleição de Pio XII, que, em primeiro de abril de 1939, telegrafou a Franco, felicitando-o por sua “vitória católica”; quinze dias depois, em pronunciamento transmitido pela Rádio Vaticano, o novo sumo pontífice tornaria pública suas felicitações:

Com imenso gozo nos dirigimos a vós, filhos queridíssimos da católica Espanha, para vos expressar nossa paterna congratulação pelo dom da paz e da vitória com que Deus se dignou a coroar o heroísmo cristão de

¹⁰ Os números são de Antonio Montero Moreno, em *Historia de la Persecución Religiosa en España 1936-1939*, de 1961; com pequenas diferenças, esses números receberam confirmação recente de Hugh Thomas em *The Spanish Civil War*, de 2001.

vossa fé e caridade, provado em tantos e tão generosos sofrimentos.
(Tradução minha).

A *Pax Hispanica*, como a *Pax Romana* de Augusto, sem que o papa o diga, era a paz dos cemitérios, tão bem ironizada por Tácito (*Agr.* 30,7): *ubi solitudinem faciunt pacem appellant*, “onde fazem um deserto, chamam de paz”. Contando sempre com o apoio de facções ultraconservadoras cuja “mensagem era e de que a Espanha precisava ser purgada e purificada”, mesmo que à custa de “um sacrifício de sangue” (*SCW*, p.28, tradução minha), Franco pôde cometer as maiores atrocidades em sua *cruzada* contra os *diabos* comunistas, colocando-se como um novo Godofredo de Bouillon atendendo ao chamado papal de libertar a Terra Santa. A Igreja Católica só pediria desculpas por seu papel durante todo esse período em 1971, sob o pontificado de Paulo VI, e ainda assim numa “prosa reservada”.

c. Deus e o diabo na terra de Espanha.

Esse catolicismo oficial, a um tempo retrógrado e violento, intolerante e assustado, capaz de apoiar ações percebidas como opostas àquelas pregadas pelo Cristo dos Evangelhos – de fraternidade e de amor incondicional ao próximo –, um cristianismo que, cego à sua missão, buscava destruir os pecadores em vez de trazê-los para a verdadeira fé (ainda que a propaganda franquista afirmasse o contrário), atormentaria bastante Murilo Mendes, já perturbado pelo advento da bomba atômica e pelas crueldade e desumanidade praticadas durante a II Guerra Mundial. Para ele, como para muitos outros, era preciso pregar o retorno ao *verdadeiro* catolicismo, às suas tradições milenares de oração, de contemplação, de meditação, de silêncio, de retiro, de calma, de desapego das posses materiais (ainda que a Igreja em si tenha amealhado tantos tesouros¹¹), de elevação espiritual através das artes, de respeito intransigente à vida e à dignidade da pessoa

¹¹ Esses tesouros eclesiásticos, porém, devem ser entendidos como necessários à catequese, como o “necessário largo” de que falarei adiante.

humana¹² – seria essa a única alternativa “diante da enorme confusão do mundo atual” (PCP, p.45), um mundo marcado pelo desencanto, pelo primado das máquinas e da técnica capitalista, pela dessacralização da vida humana, pelos totalitarismos sanguinários, cada vez mais povoado por ateus e agnósticos – e falsos crentes. Se entendermos o *mal* como a simples ausência do *bem*, e não como uma entidade independente, então a sociedade capitalista de norte-americanos e britânicos, com seu apego ao lucro e ao enriquecimento puro e simples, anticaridosa e antiespiritual, indiferente e sem compaixão, esquecida do ensinamento máximo do Cristo – “Amai-vos uns aos outros!” –, também seria má em seu âmago, talvez tanto quanto as fascistas e comunistas com que alternadamente se aliava e indisponha. Como ele mesmo diria em uma entrevista concedida em 1972:

Desde há muitos anos que eu me sinto indisposto em relação ao sistema de vida desta civilização [técnico-industrial]. Há quarenta anos já eu exprimia isso, não de forma polêmica, demagógica, mas poética. É uma espécie de rejeição de formas de viver erradas: o culto do dinheiro, a pressa, a incompatibilidade entre uma vida cultural e a velocidade dos tempos modernos, a mecanização do homem e todas essas coisas que sabemos. (MMOI, p.124).

É verdade que às vezes mesmo o catolicismo, esquecido momentaneamente do amor e da fraternidade, parecia abraçar a causa dos ditadores, como na Espanha, mas só parecia, já que o catolicismo “real” deveria se opor a eles em nome dos oprimidos, como seria sua verdadeira vocação desde o ministério de Jesus. O Cristo dos Evangelhos pode não ter tentado derrubar Roma, mas tampouco deixou de acolher e consolar suas vítimas e de expulsar os vendilhões do Templo de Jerusalém.

O diabo andava à solta pela Rússia, pela Alemanha, pelos Estados Unidos e mesmo pela cristianíssima Espanha; e o diabo, para um católico – é bom frizar –, não é mera abstração, e sim uma presença real, dotada de vontade e força, insidioso e astuto, capaz de

¹² Segundo a ortodoxia católica, Cristo voltará no final dos tempos para julgar as *pessoas*, entendidas como a união entre alma e corpo (os dos mortos serão ressuscitados, como o de Lázaro); o comunismo, pelo contrário, definia os *indivíduos* segundo sua existência material, terrena, e como tal tentava suprir somente suas necessidades biológicas.

praticar e de incitar a prática da crueldade, de convencer que o mal se combate com o mal¹³, o responsável último pela decisão norteamericana a lançar as duas bombas atômicas no Japão, matando em segundos centenas de milhares de pessoas – a imensa maioria das quais nem sequer eram combatentes. Nem mesmo os crentes estão livres de sua *influência*, da qual só Deus pode livrar.

Os ateus e agnósticos, portanto, com suas revoluções materialistas equivocadas do ponto de vista cristão, espiritual, não eram a única ameaça à cristandade; também os religiosos subservientes ao poder temporal, legitimando tiranos e abençoando atrocidades, eram adversários inconscientes do Cristo – ainda por cima fornecendo argumentos para aqueles que atacavam a Igreja:

A carolice pode causar à religião maiores estragos do que o próprio ateísmo. (*PCP*, p.839).

d. Os pragmatismos políticos dos membros de *A Ordem*.

Murilo Mendes não ficou imune à polarização entre fascistas e comunistas que marcou as décadas de 1920 a 1940, nem àquela entre capitalistas e comunistas que se sucedeu à II Guerra Mundial. Ele começou a colaborar com a revista *A Ordem* em 1935, quando Alceu Amoroso Lima (também um católico “convertido”), publica um longo artigo sob o pseudônimo de Tristão de Athayde – “Catholicismo e Integralismo”¹⁴ –, defendendo a participação dos membros da Igreja em movimentos fascistas, desde que “conservem intangível a preeminência de sua consciência católica sobre a sua consciência política” (*AO*, ano XV, vol. XIII, p.5); fazia essa ressalva porque os integralistas acolhiam em seus

¹³ Sobre o diabo e os diferentes modos como ele foi percebido até o século XIX, ver o livro *The History of the Devil*, de Paul Carus, que, em 1900, se perguntava: “Não será o mal o produto de uma mera ilusão? Não será ele um termo relativo que deveria ser abandonado como uma concepção unilateral das coisas?” (p.446, tradução minha). Como ele mesmo demonstra, não foi esse o ponto de vista da Igreja Católica durante a maior parte de sua história, como não continua sendo hoje. Ver bibliografia.

¹⁴ A segunda parte do artigo saiu em *A Ordem*, ano XV, vol.XIII, jan./jun. 1935, pp.5-15.

quadros não só o rebanho de São Pedro, mas também protestantes e espíritas, por exemplo; ainda assim, essa aliança se justificava no combate a males maiores, “mais graves e iminentes”:

É o próprio Pio XI que, *no caso particular da cruzada contra os sem-Deus*, apela para todos aqueles que tenham conservado ou renovado em sua inteligência e em seu coração, não o Deus abstrato dos filósofos, mas o Deus vivo da Revelação Judaico-Cristã. (*idem*, p.7, grifo do autor).

Amoroso Lima reconhecia tacitamente a fraqueza política do catolicismo, incapaz de, por si só, fazer frente ao prestígio ideológico crescente da Rússia soviética, representante maior daqueles tão temidos “sem-Deus”. Da defesa dessa associação política temporária e contingencial deriva também sua crítica àqueles católicos que passam a ver no fascismo “o salvador da Igreja” (*ibidem*, p.10; grifo do autor), pois tal posição poderia levar à submissão desta a regimes seculares descompromissados com o cristianismo.

Pelo menos no início, Murilo Mendes não se envolve diretamente nesse debate público ocorrido nas páginas de *A Ordem*, preferindo se manifestar poeticamente em seus livros; como *O Visionário*, composto entre 1930 e 1933, mas só publicado em 1941:

Assassinam chineses meus irmãos
Fuzilam russos meus irmãos
40 Impedem o menino Jesus meu pai
De nascer na Rússia
[...]
O Soviete suspende a respiração das locomotivas por um minuto
48 Em homenagem ao menino Jesus não ter nascido (*PCP*, p.241).

Nas páginas da revista, ele se limita por enquanto a um artigo dedicado a comentar os poemas e a filosofia de Ismael Nery – o *essencialismo* –, no qual consegue ainda manifestar um certo otimismo na bondade intrínseca do ser humano:

O homem é impelido para o bem, pois somente nesse estado é que adquire a estabilidade cômoda requerida pelo instinto de conservação.

Bem, para nós, é igual à conservação – e mal, tudo que a destrói em qualquer gradação pessoal ou coletivamente. (AO, abr.35, p.315).

Sendo percebido pelos católicos como uma ameaça constante à conservação – da religião, da sociedade, da família, da própria pessoa humana –, é possível perceber aí a oposição cristã do poeta mineiro ao comunismo e às revoluções.

No decorrer da II Guerra Mundial, e mesmo antes, quando as brutalidades nazifascistas na Europa tornam-se cada vez mais evidentes, os membros de *A Ordem*, embora sempre se opondo ao comunismo, passam a assumir uma postura mais e mais envergonhada; como escreve Ricardo Souza de Carvalho, tanto

o assassinato de Federico García Lorca em 1936 [quanto a guerra civil mobilizaram] muitos escritores brasileiros contra os regimes autoritários e a favor da liberdade de expressão artística. Murilo Mendes assinou, juntamente com José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Caio Prado Jr., entre outros, o manifesto “Os intelectuais brasileiros e a democracia espanhola”, enviado à Espanha e divulgado em setembro de 1937 em *Dom Casmurro*. (EJCMM, p.16).

Esse manifesto já contrastava o rico passado artístico castelhano à repressão contemporânea, o que se tornaria uma tópica bastante desenvolvida não só por Murilo Mendes, mas também por Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, entre outros:

Essa nossa atitude tem apenas o sentido de uma pura demonstração de amor à liberdade e à cultura, tão ameaçadas pelas hordas do fascismo internacional, no país que deu ao patrimônio da humanidade figuras como Goya e Cervantes. (apud EJCMM, p.16).

Se dermos crédito à anedota bastante repetida de seu telegrama a Adolf Hitler para protestar, “em nome de Wolfgang Amadeus Mozart” (PCP, p.25), contra a invasão nazista

de Salzburgo – cidade austríaca anexada pelo III Reich em março de 1938 –, as demonstrações do seu desagrado em relação aos governos tirânicos seriam constantes a partir de então no poeta mineiro, em consonância com a posição antifascista cada vez mais clara e firme de Pio XI.

Em um longo artigo – “Os Católicos em Face dos Comunistas e dos Integralistas”¹⁵ – em que analisa as semelhanças e diferenças entre católicos e comunistas (aos quais chama de “inimigos de meia hora atrás”), publicado em *A Ordem* em 1944, J. Fernando Carneiro afirma que as relações entre os dois grupos “serão sempre muito difíceis”, embora “sempre menos perigosas [...] do que as relações que algumas vezes, ligaram inúmeros católicos aos partidos fascistas. Haja visto o caso da Espanha” (*AO*, abr./mai.44, p.326). E prossegue:

Quando os católicos do mundo souberam que os generais do exército espanhol tinham se revoltado contra um estado que trucidava os sacerdotes e as freiras católicas e destruía igrejas, era natural, era razoável que olhassem tal movimento com simpatia. Que um ou outro católico mais avisado como entre nós o dr. Sobral Pinto, tivesse, desde o primeiro instante, condenado o movimento espanhol e denunciado o engano, isso não se podia esperar de uma coletividade necessariamente menos bem informada e menos sagaz na apreciação das cousas do que um líder como o nosso queridíssimo dr. Sobral Pinto. E quando esses generais começaram a ser combatidos pelos católicos bascos, por Maritain, por Mauriac, por Ducattillon, por Daniel-Rops, por Bernanos, enfim pela totalidade da inteligência católica francesa, a surpresa foi grande nas nossas fileiras. Não tinham então os soldados do general Franco se levantado em armas para salvar a Espanha das garras do comunismo ateu? Como então esses homens que estariam fazendo uma guerra santa poderiam ser combatidos pelos católicos bascos e pela melhor parte da inteligência católica na França? Não eram eles os que, com o seu sangue, estavam testemunhando a verdade cristã? Como entender as suas ligações com o neopaganismo alemão? E eis que

¹⁵ Segundo nota de rodapé, o texto foi adaptado de uma conferência proferida no Centro Dom Vital em outubro de 1943.

podemos meditar sobre a natureza dos defensores que a Igreja arranjou para si nesse século XX. (*idem*, pp.326-7).

O catolicismo de Franco era então percebido por grandes setores da Igreja como uma mera fachada, uma manobra política para granjear apoio interno e externo a um regime fascista, simpático ao *neopaganismo* nazista. Assim, quando, em meados de 1944, Murilo Mendes vem a público expressar sua posição pessoal antitirânica em um artigo – “Cristo e a Tradição”¹⁶ –, ele fez menção, ainda que *en passant*, ao espanholis:

Diante da enorme experiência acumulada pelos séculos de luta da cristandade, especialmente diante das experiências que se acham mais próximas de nós, como a aventura napoleônica, a “Kulturkampf”, a separação da Igreja e do estado na França, sob Pio X, a guerra civil espanhola, o nazismo, o fascismo com seus satélites e sucursais, já é tempo dos católicos organizarem sua linha de resistência do essencial, deixando de contribuir para a implantação dos regimes de tirania e de intolerância que, procurando seduzir o clero, instalam o que Jacques Maritain classificou magnificamente de “catolicismo decorativo”. (*AO*, nov./dez.44, p.526).

Até onde pude apurar, essa foi a primeira vez em que o futuro autor de *Tempo Espanhol* se manifestava a respeito disso de forma tão clara e articulada, alinhado com a posição dos cleros basco e francês e em detrimento da novo posicionamento oficial da Santa Sé, agora liderada pelo “Papa de Hitler”.

e. Catolicismos.

¹⁶ O artigo foi transcrito na edição de novembro/dezembro de 1944 de *A Ordem*, a partir da edição de 10 de junho de 1944 do jornal *A Manhã*.

Foi principalmente com a literatura e com a cultura francesas que os intelectuais e artistas brasileiros estabeleceram, desde o século XIX, um fecundo diálogo, com as obras de escritores francófonos servindo de modelo e parâmetro para românticos e modernistas; à primeira vista, pois, pode surpreender que Murilo Mendes tenha se voltado, principalmente a partir da década de 1950, para os católicos espanhóis, em especial para os castelhanos, em busca de matéria poética, mas essa escolha talvez tenha se dado em grande parte por intermédio da “totalidade da inteligência católica francesa”, que desde cedo manifestou sua reprovação com a situação no país vizinho e uma maior tolerância em relação a socialistas e comunistas. Um dos maiores expoentes dessa “totalidade” foi o protestante convertido ao catolicismo Jacques Maritain (1882-1973), citado tanto por Fernando Carneiro quanto pelo autor de *O Discípulo de Emaús*: descrito como o “principal filósofo da renovação intelectual católica do século XX” (CDC, p.760, tradução minha), Maritain criticava a separação entre razão e fé, mente e corpo, e sentimento e conhecimento levada a cabo por Lutero, Descartes e Rousseau; neotomista, ele não se limitou ao domínio da religião (embora analisasse tudo a partir dela), tendo se “identificado com a filosofia social cristã, criticando a cultura secular e defendendo o rico potencial do indivíduo e a necessidade de uma sociedade justa” (CDC, p.760, tradução minha). Suas ideias basearam muitas das reformas propostas no Concílio Vaticano II, cuja “extensão” ele depois criticaria.

Unindo o pensamento de Aristóteles com o de Tomás de Aquino – e de comentadores tomistas como o português João de Santo Tomás (1589-1644) –, Maritain defendia uma filosofia cristã baseada na experiência e na razão, associadas à Revelação bíblica; ciente da importância das escrituras hebraicas no desenvolvimento do cristianismo, ele combateu o racismo nazifascista ao mesmo tempo em que pregava o filosemitismo; suas ideias de uma democracia cristã, expostas principalmente em *Humanisme Intégral* (de 1936), causaram intenso debate entre os membros da inteligência católica ao redor do mundo, incluindo a América Latina, visitada em 1937. Entre os que se deixaram convencer por ele estaria o próprio Alceu Amoroso Lima, que passou de

um modelo conservador de fé a uma eclesiologia católica liberal. Por causa dessa mudança, Amoroso Lima deu apoio entusiasmado ao

Concílio Vaticano II (1962-65) e foi um duro crítico da ditadura brasileira (1964-85). (CDC, p.731, tradução minha).

Maritain e seus colegas chamaram a atenção de Murilo Mendes para o fato de que Franco, apesar de contar com o apoio da maioria do clero espanhol, não o contava com o da totalidade: havia cristãos que ousavam desconfiar e mesmo desmentir as boas intenções de um regime que se anunciava insistentemente como *católico* e *redentor*, mesmo vivendo nele e, portanto, correndo risco de vida ao fazê-lo. Todo o clero basco permaneceu fiel à Segunda República até o final, sendo duramente perseguido pelas *falanges* depois da vitória destas – como notaria Maritain: “A Guerra Santa, mais do que ao infiel, odeia ardentemente os crentes que não a servem”. Talvez ainda mais significativa tenha sido a atitude dos cinco bispos e cardeais que se recusaram a assinar a *Carta Coletiva*, redigida em 1937 pelo cardeal primaz de Toledo, Isidro Gomá y Tomás, para expressar o apoio do alto clero espanhol ao líder sublevado; entre os religiosos “rebeldes” estava o cardeal Vidal y Barraquer, porque “creía que en aquella guerra fratricida la Iglesia no debía identificarse con ninguno de los bandos, sino más bien hacer obra de pacificación” (PI, p.158).

A Igreja Católica, como podemos perceber a partir desses exemplos, achava-se profundamente dividida; portanto, mais do que pensar o posicionamento muriliano como de ruptura, devemos antes considerá-lo uma tomada de partido em favor da ala eclesiástica mais tolerante, fraterna, aberta ao diálogo (mesmo com os comunistas e anarquistas *sem-Deus*), avessa às guerras de religião, contrária à máxima de que “os fins justificam os meios”. Uma ala que, infelizmente, deveria esperar até 1958 para que a morte de Pio XII desse ensejo à eleição do, nas palavras de Luciana Stegagno Pichio, “bondoso, revolucionário, moderníssimo papa João XXIII” (PCP, p.28). Mesmo sob o pontificado do primeiro, porém, o poeta mineiro escreveria, demonstrando confiança na validade de suas crenças:

Existe uma só fé, um só batismo, um só Deus que move todas as coisas e está em tudo e em todos. O mesmo motivo (racional) que exige a existência dum só Deus verdadeiro, afirma só existir uma religião verdadeira. Que esta é a religião católica, apostólica, romana, eis o que os

homens só poderão alcançar quando lhes for dado compreender a Totalidade de Cristo. (PCP, p.830).

Ou, de forma ainda mais sintomática:

A Igreja Católica é tão necessariamente verdadeira que eu preferiria errar com ela a acertar com os seus adversários. (PCP, p.835).

A infabilidade papal, tornada dogma pelo Concílio Vaticano I (1869-1870), apenas se refere às opiniões emitidas *ex cathedra* a respeito da fé e da moral, isto é, em nome da Igreja e não de si mesmo; nos demais assuntos – como no apoio a tiranos e ditadores – o Sumo Pontífice pode se equivocar, pois decide avaliando as intenções manifestas, que podem ou não coincidir com as intenções de fato. E um regime tão fechado quanto o de Franco pode filtrar com certa facilidade o que dá a conhecer ao mundo externo, projetando uma autoimagem bastante positiva de si – pelo menos até os relatos discordantes dos cada vez mais numerosos exilados políticos começarem a contrariar essa autoimagem. Assim, quando Murilo Mendes afirma preferir *errar* com a Igreja *a acertar com os seus adversários*, não está necessariamente se referindo à atuação política *contingencial* do Vaticano (é óbvia sua discordância no artigo publicado em *A Ordem*), e sim a questões de fé, de moral, de ética.

f. O Discípulo de Emaús.

Os dois trechos citados no parágrafo anterior são de *O Discípulo de Emaús*, livro publicado em 1945; nele, seu autor transcreve um trecho do Evangelho segundo Lucas, capítulo 24, versículos 13 a 53, no qual é narrado o encontro do Cristo ressuscitado primeiro com dois dos seus discípulos em Emaús, e a seguir com todos eles em Jerusalém. A partir dessa narrativa, ele desenvolve “uma prosa poética, aforística, ligada tanto ao som quanto ao sentido” (PCP, p.1692), elencando uma série de pensamentos e máximas, vários dos quais apresentam uma grande afinidade com as ideias de J. Fernando Carneiro e de

Maritain: por exemplo, a de que existem semelhanças entre as ideologias cristã e comunista – ambas, por exemplo, advogam a necessidade da divisão das riquezas capitalistas –, muito embora as diferenças sejam irreconciliáveis – os comunistas, despreocupados da alma, desejariam dividir tudo igualmente, independente das ânsias de cada indivíduo, garantindo apenas o “necessário mínimo” à sobrevivência; para a Igreja, por sua vez, a

propriedade deverá atender ao indivíduo, dando-lhe o necessário à existência; e à pessoa humana, proporcionando-lhe a sua realização espiritual. Ou, na linguagem tomista, um “necessário mínimo” e “um necessário largo”. (*AO*, abr./maio44, p.334).

Esse “necessário largo” variaria enormemente de pessoa para pessoa – para um escritor, seriam livros, papel e tinta; para Colombo, a frota com que descobriu a América. Um bibliófilo dono de uma biblioteca “decorativa” cometeria o pecado da usura; um erudito com livros semelhantes, mas que fizesse pleno uso deles, não. Isto porque toda

propriedade que um cristão detiver além dessas exigências [de realização espiritual], é pois de uma maneira morta, será uma tesaurização, formalmente condenada pela Igreja. (*idem, ibidem*).

Em *O Discípulo de Emaús*, vemos como essa e outras diferenças entre as duas ideologias levaram à percepção de que o comunismo só seria revolucionário se comparado ao capitalismo, sendo conservador diante do cristianismo (*PCP*, p.829):

O erro básico do comunismo consiste em ter relegado para um plano secundário os problemas fundamentais do espírito humano. (*PCP*, p.830).

Por vezes irônicas – como quando diz que “Jesus Cristo é tão utopista, que coloca o Paraíso no outro mundo”, enquanto “Karl Marx era tão realista, que o colocou neste” (*PCP*, p.820) –, as diatribes contra o marxismo tentam demonstrar as incoerências internas de todo o seu sistema lógico, tais como percebidas por um católico:

A ideia da expansão indefinida do homem só poderá ser realizada na doutrina católica, e não no materialismo marxista. O marxismo, paradoxalmente, exige a expansão indefinida e suprime a vida futura. Ora, a expansão do homem é naturalmente limitada – além de outros motivos – pela morte. (*PCP*, p.831).

Cumprido notar que, fiel ao chamado catequético dos Evangelhos, o poeta mineiro ataca o pecado, mas não o pecador, ao qual tenta mostrar a verdade absoluta do Cristo; com isso, deixa claro sua indisposição em aderir a toda e qualquer cruzada *de fato*, limitando-se às puramente espirituais, recusando-se a demonizar seus adversários. Indício disso é a seguinte admoestação, na qual, longe de tentar afastar os marxistas, tenta convencê-los dos equívocos de sua “fé materialista”:

Ó socialistas e comunistas, meus irmãos, por que não podeis reconhecer a verdade de Jesus Cristo? Tendes mais amor à liberdade do que eu? Não. Vosso espírito é mais largo do que o meu? Não. Sois mais inteligentes do que eu? Não. Sois mais sensíveis do que eu? Não. Sois mais poetas do que eu? Não. Sois mais solidários com os pobres e os oprimidos, do que eu? Não. Então por quê?... Ah! será certamente revelado no final dos tempos. (*PCP*, p.852).

Ao contrário de sua reação ao comunismo, o recém-derrotado¹⁷ nazismo – sucinta e agudamente definido como “a crueldade organizada” (*PCP*, p.828) – e outras formas de tirania e opressão são virulentamente atacados, denunciados como “falsos ídolos” capazes de levar “à guerra, à catástrofe e ao desconsolo” (*PCP*, p.831); para Murilo Mendes, sempre recorrendo ao essencialismo de Ismael Nery – ainda que não o diga de forma explícita –, o homem deveria aprender que sua bem-aventurança independe de sistemas seculares de governo, sempre provisórios e contingentes, e buscá-la no governo eterno e perfeito do Cristo:

¹⁷ Ou em vias de ser derrotado, dependendo do mês em que o livro saiu publicado.

Jesus Cristo não veio ao mundo para destruir nenhum regime de governo, nem instaurar nenhum novo regime. Os ingênuos (inclusive alguns dos espíritos mais esclarecidos da humanidade) continuam a atribuir a desgraça do homem aos sistemas políticos. (*PCP*, p.824).

Bastante pungentes são as referências aos horrores presenciados pela humanidade durante a II Guerra Mundial, exemplificados nos seguintes trechos:

Este século é grande num sentido: chegou ao extremo limite da perversidade e da temeridade. Depois disto, ou os homens voltarão aos princípios divinos, ou se suicidarão em massa. (*PCP*, p.834).

O mundo moderno perdeu a crença no Espírito Santo e no Espírito do Mal. Por isso a ação do primeiro sofre constrangimento, e o segundo pode operar à vontade. (*PCP*, p.835).

Deixando de crer a um tempo em Deus e no diabo, a humanidade abandona os ensinamentos de caridade e fraternidade do primeiro para associar-se inadvertidamente ao segundo; de todos esses desastres ele deriva uma grande lição a ser aprendida, oposta àquela expressa no artigo de 1935: a de que o homem necessita dos freios morais e éticos da religião para poder alcançar um mínimo de integridade e bondade (eis aí outra oposição aos soviets ateístas):

Os materialistas objetam que se podem praticar belos atos de solidariedade humana fora do conceito religioso. Respondo-lhes que não. A teoria da bondade natural caiu por terra. A natureza manifestamente hostil, violenta e vingativa, não ensina o bem ao homem; a religião é que lho ensina. (*PCP*, p.873).

Embora o livro de 1945 não esteja dedicado à Espanha – salvo uma brevíssima menção ao *Dom Quixote* (*PCP*, p.850) –, nota-se nele uma posição mais ativa por parte de seu autor de condenação de sistemas ideológicos que prescindem da religiosidade – melhor dizendo: que prescindem da religiosidade *cristã*, para ele, distante ainda do ecumenismo

relativista contemporâneo, a “única e verdadeira fé”. Faço essa ressalva porque o próprio Murilo Mendes se definiria, em um texto datado de 1970, como um apoiador “do ecumenismo, e não somente o religioso” (*PCP*, p.45); não se deve confundir essa posição com um reconhecimento por parte dele de que toda e qualquer crença é igualmente válida – pelo menos não no momento da escrita de *O Discípulo de Emaús*. Mesmo sua defesa do judaísmo deve ser entendida no contexto imediatamente a seguir à liberação dos campos de concentração nazistas, e não como negação da validade exclusiva do cristianismo: “Depois do espírito cristão nada existe de mais admirável do que o espírito israelita” (*PCP*, p.874). O judaísmo é “admirável” por ser parte integrante da religião católica; mas falta-lhe algo – o Cristo – para se tornar verdadeiro. Essa negação do relativismo religioso fica ainda mais clara quando ele se dispõe a comentar outras crenças, como a hindu:

Muitos objetam que há outras religiões admiráveis além do cristianismo. É certo que a doutrina bramânica contém preceitos de grande elevação, que a aparentam à doutrina cristã. Mas a enorme superioridade desta é demonstrada por esta coisa simples: possui Jesus Cristo. (*PCP*, p.874).

O dele, para concluir, é um ecumenismo prático, de convivência pacífica e solidária entre pessoas que professam diferentes crenças – espirituais ou materialistas –, um ecumenismo desejável e necessário naquele ano, quando o mundo tomava conhecimento dos horrores praticados nos campos de concentração contra judeus, ciganos, homossexuais, deficientes físicos e comunistas. Aliás, se o próprio “Cristo deu a comunhão a Judas” (*PCP*, p.866), o supremo traidor, a Igreja deveria fazer o mesmo com relação à Alemanha hitlerista:

Erram os que pretendem desde já excluir a Alemanha da comunidade das nações. Sem dúvida ela tem cometido crimes monstruosos que vão crescendo proporcionalmente à sua capacidade técnica de expansão. Mas o homem dará uma triste prova da sua impotência se não puder transformar, pela doutrina e pela ação, este grande e miserável país. A mocidade nazista, depois desta guerra, deverá ser catequizada, tanto mais que ela não é responsável pelos crimes de seus dirigentes, que deverão

ser julgados e punidos. De resto, grande parte do mundo ainda é matéria colonizável. (*PCP*, p.863).

Sem precisar recorrer à teleologia, pode-se notar posteriormente, em *Tempo Espanhol*, essa mesma atitude estendida ao clero católico que equivocadamente apoiava Franco – em vez de condenação, há ali um chamamento de retorno das “ovelhas desgarradas” ao cristianismo.

g. Contatos pessoais com a Espanha.

Na década de 1950, o poeta mineiro, já casado com a portuguesa Maria da Saudade Cortesão, passa a ir à Europa com frequência cada vez maior, até se estabelecer, em 1957, como professor de literatura brasileira na Universidade de Roma “Sapienza”. As estadias prolongadas permitiram-lhe um conhecimento de primeira mão do governo franquista, obtido não só por suas visitas à Espanha, mas também por seus contatos com literatos e artistas plásticos diretamente afetados pelo regime, tanto em solo espanhol – como Dámaso Alonso –, quanto exilados – como Rafael Alberti:

Estive na Espanha em 1952, em viagem de turismo; depois em 1953, como professor visitante da universidade de Madrid; mais tarde, muitas vezes, sempre como turista. (*PCP*, p.48).

Esse conhecimento direto do que se passava no país ibérico (ainda que fosse bastante improvável o acesso de um estrangeiro aos aspectos mais duros da realidade franquista), aguçou a percepção de Murilo Mendes de que o novo regime, além de reacionário, era ativamente cruel na perseguição de seus opositores – ateus, comunistas, homossexuais, mulheres *nuevas*, “padres inconformistas” –, aos quais passa a ver com enorme simpatia.

Graças à correspondência trocada com vários escritores e poetas ibéricos (dentre as quais tive a oportunidade de consultar as cartas enviadas a Dámaso Alonso, Jorge Guillén e

Gabino-Alejandro Carriedo¹⁸), é possível até traçar um cronograma das suas constantes visitas, quase sempre no verão (entre junho e agosto), nas férias acadêmicas. Infelizmente, o autor de *Tempo e Eternidade* quase nunca discute nessas cartas a sua obra ou a situação política espanhola, que tanto parecia preocupá-lo, limitando-se a tratar de assuntos quotidianos e banais, como quando diz que não achou Dámaso Alonso em Madri em certa ocasião, ou que reservou um quarto de hotel para Jorge Guillén em Lisboa, “sem banho”, mas “com elevador”. Essa *banalidade* pode ser explicada, no caso de Dámaso Alonso e Carriedo, que nunca deixaram o país como exilados, por um temor não confessado de que a polícia franquista pudesse interceptar seu conteúdo, criando embaraço e represárias aos destinatários; mas mesmo quando escreve para Guillén ele faz pouquíssimas referências a Franco ou ao seu regime. Como consequência, não encontramos nessa correspondência muitos elementos capazes de ajudar na “elucidação” de motivos e intenções, ainda que alguns poucos trechos tragam considerações de interesse literário e político.

Do que escreveu aos três destinatários, podemos ter certeza de que esteve na Espanha em 1958, em setembro de 1959, de novo em setembro de 1960, em julho de 1961, em 1962 (provavelmente em julho), em 1963, em 1965, 1966, 1968, em agosto de 1969 e em 1970; podemos também saber que não visitou o país em 1971, e deduzir sua ausência em 1964 de um comentário feito a Jorge Guillén (ver o parágrafo abaixo). Entre os locais visitados estão Madri (porta de entrada e saída da Península Ibérica), Cáceres, Valladolid, Cádiz, Cuenca, León – além de outros mencionados e descritos em *Espaço Espanhol* (como argumentarei adiante, talvez nem todos).

Essas visitas quase anuais desmentem, antes de tudo, o mito surgido em torno da não concessão do visto para Murilo Mendes lecionar em Madri, em 1956: tal recusa seria uma prova de que ele fora considerado *persona non grata* pelo regime de Franco; mas se assim fosse, por que as autoridades permitiram depois que ele visitasse o país em diversas ocasiões, e que se movesse, pelo que se depreende das cartas e dos livros, com total

¹⁸ Minhas pesquisas na Espanha foram muito facilitadas pela tese de Ricardo Souza de Carvalho, que lista os arquivos, públicos e privados, que contêm cartas de Murilo Mendes naquele país. Delas, limitei-me aos públicos, excluindo a Fundación Rafael Alberti, em Cádiz, que contém uma única carta – devido ao tempo que passei lá. Faltaram também os arquivos privados de Ángel Crespo e Rafael Santos Torroella.

liberdade pelas cidades e regiões? É certo que as posições políticas antifascistas manifestadas em sua obra desde pelo menos 1944 devem ter causado certa preocupação, a ponto de o seu visto de trabalho ter sido negado, mas ele não era nada além de um poeta e pretense professor universitário, incapaz de sublevar os espanhóis com seus versos escritos numa língua estrangeira (ainda que bem próxima do castelhano), amigo de outros poetas e críticos literários. Sintomaticamente, na única ocasião em que o poeta mineiro menciona “dificuldades de ordem política” como sendo um possível impedimento para realizar uma viagem, ele se refere ao Portugal de Salazar, em uma carta endereçada a Jorge Guillén, de 6 de julho de 1964 – mas aí a *persona non grata* devia ser sua esposa, filha do português exilado Jaime Cortesão. De tudo isso o que sobressai é a necessidade dos críticos de fazer coincidir vida e obra.

h. Pessoa, *persona* e retórica de Murilo Mendes.

Parafraseando o que escreve Peter Green a respeito de Ovídio, sejam quais forem as crenças atinentes à relação entre pessoa e *persona*, é inegável que o catolicismo de Murilo Mendes, ultrajado pelo que acontecia na Espanha no período, forneceu material – e estímulo – para os seus dois livros dedicados àquele país¹⁹. Acredito ser principalmente sobre esse pano de fundo político-religioso que o seu interesse pela pátria de Franco deva ser entendido e apreciado – dito de outro modo: se a Espanha de meados do século XX fosse uma democracia como a francesa, ou uma ditadura comunista e “ateia” como a russa, talvez não existissem hoje nem *Tempo Espanhol*, nem *Espaço Espanhol*. Não sugiro a possibilidade de associar “automaticamente” vida e obra, como se uma fosse um *reflexo* da outra; o biografismo literário, como exemplificado no parágrafo anterior, muitas vezes constrói as existências a partir dos textos estudados, ou aceita credulamente encômios e outros gêneros retóricos como sendo fontes biográficas insuspeitas – e não apenas no caso

¹⁹ Peter Green, no prefácio do volume *Amores & Arte de Amar* de Ovídio, escreve: “Sejam quais forem as crenças atinentes à relação entre pessoa e *persona* em sua poesia, é inegável que a obra da juventude de Ovídio no mínimo serviu como desculpa oficial para o seu exílio no mar Negro, ao passo que a experiência do exílio forneceu material – e estímulo – para as suas duas últimas coletâneas de versos” (p.11). Ver bibliografia.

de personagens como Homero (cuja própria historicidade é hoje posta em dúvida) ou Gregório de Matos, distantes vários séculos de nós, mas mesmo no de alguém como Lima Barreto (1881-1922), que de funcionário público de classe média foi transformado, por grande parte da crítica brasileira do século XX, em um pobre miserável apenas para que vida e obra não distoassem²⁰.

No caso do autor de *Tempo e Eternidade*, uma parte de sua poesia se apresenta como uma ação política intencional, um manifesto poético-religioso buscando influenciar um contexto histórico-geográfico específico, argumentando, denunciando, até pregando quando necessário. Mais do que simples projeto civilizacional, e portanto pragmático, o cristianismo muriliano apresenta-se como sincero, interessado em propagar a mensagem, para ele universal e superior, dos Evangelhos: uma mensagem de tolerância e caridade, de amor incondicional e fraternidade, e de todas as demais virtudes cardeais do catolicismo. Tenho clara a diferença entre *manifestar* algo e *ser* algo, entre *aparência* e *essência*; não quero com essa afirmação acusar o poeta mineiro de falsidade ideológica, mas apenas reconhecer a incapacidade de saber o que se passava em sua cabeça quando compunha seus versos ou estruturava seus livros. O que se pode afirmar com certeza é que ele contrapunha à crise de valores morais e éticos de uma sociedade cada vez menos cristã (ainda que continue a sê-la nominalmente²¹) um passado bastante idealizado, no qual reinava incontestemente o Cristo.

Nostálgico, com mais engenho do que ingenuidade, Murilo Mendes buscava um mundo cujos últimos resquícios sumiam com rapidez, sem que fosse possível preservá-los senão como peças de museu; a partir de 1952, ele começou a procurar pessoalmente, em suas andanças pela Europa, por uma civilização já estranha aos próprios europeus: todas as cidades para as quais se voltava – a Atenas de Platão e Aristóteles, a Roma de Cícero e Boécio, a Londres de Shakespeare e John Donne, a Madri de Cervantes e Tirso de Molina, a Lisboa de Camões e Garrett, a Paris de Vítor Hugo e Mallarmé – jaziam soterradas por

²⁰ Pode-se imaginar um hipotético crítico do futuro, obrigado a trabalhar com apenas fragmentos da obra muriliana, atribuindo ao poeta uma prole apenas porque os poemas “Dilatação” e “O Avô Descobre Analogias” (PCP, pp.119-20) fazem menção a uma filha, um filho, uma nora e uma neta. A respeito de Lima Barreto, ver minha dissertação de mestrado, *Episódios da Vida do Major Quaresma* (UNICAMP, 2009).

²¹ Principalmente em um contexto de oposição ao comunismo ateu e à civilização muçulmana.

arranhacéus, ruas pavimentadas, postes de iluminação pública e demais parafernalias de uma modernidade focada na técnica e na eficiência, desinteressada no homem enquanto tal, vendo nele um mero “trabalhador”, uma peça substituível em uma linha industrial de produção:

O inventor das máquinas que mudam a vida da terra
trabalha na bruta sala de cimento armado.
Tantos dínamos, êmbolos, cilindros mexem naquela cabeça
que ele não escuta o barulho macio
5 das almas penadas
esbarrandos nos móveis. (PCP, p.95).

O inventor das máquinas igualou-se a elas, desumanizou-se a ponto de perder sua capacidade de perceber a alma – sua e do restante dos homens –, forçada a penar em torno de seus inventos. Daí a nostalgia muriliana por um mundo mais “humano”, mais “cristão”, que ele reconhece em uma *idade de ouro* perdida, um tempo em que, em lugar de conflitos, haveria entendimento e compreensão, quando todos éramos cristãos e a caridade era uma prática cotidiana. Em toda a parte ele procura as “provas” retóricas de que, se não somos “perfeitos” (pois que humanos), ao menos já estivemos mais perto de o ser.

CAPÍTULO 2. A Espanha como matéria literária.

a. Precusores literários.

Tendo afirmado em certa ocasião que “o artista, em si, é sempre individualista”, e que a “finalidade da literatura não é política” – mesmo reconhecendo que isso “não o impede de compreender e interpretar os anseios da coletividade” (*MMOI*, p.104) –, o autor de *Tempo e Eternidade* nunca se colocou como um reformador social ou religioso, ainda que, como dito, ele utilizasse ocasionalmente os seus versos para argumentar, denunciar e pregar; em vez disso, ele se apresenta como um poeta com um projeto literário preciso: “Restauremos a poesia em Cristo” (*PCP*, p.1621). Como poeta, sua preocupação primeira é sempre com a palavra, com a linguagem, com a expressão verbal justa, precisa; nada parece estar em seus versos por acaso. Como “restaurador poético”, ele procurava no passado modelos e temas – “inspirações”, como diriam os românticos. Quando queria expressar suas ideias com clareza, ou quando preferia deixá-las intencionalmente dúbias, ele lançava mão de recursos retóricos e estilísticos conhecidos desde pelo menos Aristóteles, decerto aprendidos ainda nos bancos escolares, talvez nas leituras de Cícero nas aulas de Latim em Juiz de Fora, e enriquecidos por suas leituras ao longo dos anos. Manejando a língua com competência, ele podia assumir, segundo suas intenções, um tom ora analítico, ora doutrinário, ora persuasivo, ora contemplativo, ora irônico, como fica claro pela leitura de seus versos e textos em prosa.

Ao se perguntar constantemente *ubi Christus nunc?* – “onde está agora o Cristo?” –, Murilo Mendes se insere em uma longa tradição literária ocidental (ou ocidentalizada) de matriz europeia, originária da filosofia pagã, mas com bastante prestígio entre os cristãos, e elege como “precusores” uma longa lista de autores, os quais incorpora aos seus textos, de forma criativa e transformadora – São Paulo, Heráclito, Dante, Petrarca, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Camões, Pascal, Quevedo, Voltaire, Novalis, Dostoiévski, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Nietzsche, Kafka e Machado de Assis, entre muitos

outros. “Cada escritor *cria* seus precursores” (OI, p.128), escreveu Jorge Luis Borges²², alterando (se ele for também um autor) a forma como nós os lemos e percebemos. Dessa *criação* por parte do poeta mineiro resulta uma obra erudita, modificadora de “nossa concepção do passado” (OI, p.128) literário e com diversos níveis de leitura, desde o mais superficial – aberto a todo leitor que conheça o seu idioma – até o mais hermético – acessível apenas àqueles familiarizados com as obras eleitas como precursoras. Esse recurso literário muriliano já fôra percebido por Dámaso Alonso, que afirmou haver

sempre muita tradição oculta em qualquer técnica revolucionária. Porque o poeta exprime, juntando-os, o significado dos tempos antigos, do que ele realiza no presente e dos futuros que adivinha. Em ninguém melhor do que em Murilo Mendes se dá esta igualação de distâncias. (RCB, t.1, n.º.1, p.8, tradução minha).

Ao fazer de Homero seu precursor, Virgílio alterou a leitura da *Odisseia* e da *Iliada*; os Evangelhos não só alteraram a leitura do Tanakh, como ainda o transformaram no Velho (isto é, ultrapassado) Testamento, algo que ele nunca foi para os judeus; alguns autores medievais chegaram a fazer de Sêneca uma espécie de cristão honorário, senão de fato; a relação da Igreja com Santo Agostinho mudou depois de Erasmo de Rotterdam; “as armas e os barões assinalados” camonianos deram novo significado à “arma uirumque cano” virgiliana; Quevedo e Góngora modificaram nossa leitura dos sonetos de Petrarca; lemos ainda hoje, gostemos ou não, Cervantes à luz do romantismo de Goethe etc. etc. etc. O presente altera constantemente o passado, desde que dotado de autoridade para tanto (uma autoridade conferida pelos leitores e pelos escritores posteriores).

²² Trata-se do artigo “Kafka y sus Precursores”, de *Otras Inquisiciones*. No último parágrafo (p.128) lê-se o seguinte: “Se não me equivoque, as peças heterogêneas que enumerei se parecem com Kafka; se não me equivoque, nem todas se parecem entre si. Este último fato é o mais significativo. Em cada um desses textos está a idiosincrasia de Kafka, em maior ou menor grau, mas se Kafka não houvesse escrito, não a perceberíamos; melhor dizendo, ela não existiria. O poema ‘Fears and Scruples’ de Robert Browning profetiza a obra de Kafka, mas nossa leitura de Kafka afina e desvia sensivelmente nossa leitura do poema. Browning não o lia [i.e. não lia seu próprio poema] como nós agora o lemos. No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas teríamos que purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor *cria* seus precursores. Seu labor modifica nossa concepção do passado, como modificará o futuro”. Tradução minha.

Lucas Angione disse certa vez em aula (cito de memória) que um filósofo tem o direito de interpretar de forma errada o pensamento daqueles que o precederam, porque sua finalidade não era criticar as ideias alheias, e sim propor uma nova maneira de pensar²³. O mesmo pode ser dito acerca dos literatos: para atingir seus propósitos – estéticos, retóricos etc. –, eles têm o direito de ler os escritores passados como lhes aprouver; seja seu objetivo a emulação ou a originalidade, eles não precisam se comportar como o crítico, preso ao objetivismo (tanto quanto possível) da letra impressa, podendo se apegar ao que um determinado autor “quis dizer de verdade”, às suas “reais intenções”. Seu projeto é criativo, não interpretativo. Partindo dessa constatação, nem sempre feita, um suposto *Quellenforscher* deveria tomar muito cuidado ao derivar sua interpretação da obra de um determinado escritor das *fontes* por ele utilizadas. Ao analisar a “matéria de Espanha” nos livros de Murilo Mendes, percebe-se seu apego a alguns escritores aurisseculares, como Jorge Manrique, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo e Calderón de la Barca; a compreensão da obra deles pode enriquecer nosso entendimento de *Tempo Espanhol*, por exemplo, mas nunca explicar o livro, pois o poeta mineiro se mostra mais interessado em utilizá-los discursivamente em um contexto específico – a Espanha franquista –, do em “dizer com outras palavras” o que eles disseram. Como bem observou Dámaso Alonso:

Advertência aos fontistas!: descobrir a “fonte” serve, às vezes, para realçar a originalidade. (*PEEMLE*, p.65).

Bibliotecas particulares são uma boa amostra das leituras de seu dono, mas devem ser analisadas com cuidado se o propósito for a busca por *fontes*²⁴: primeiro, porque nem sempre os exemplares nelas contidos foram lidos (um dos volumes de poemas de Lope de Vega pertencente ao poeta mineiro tem as páginas ainda grudadas); segundo, porque um

²³ Os chamados Padres da Igreja que, entre os séculos II e IV, deram forma à ortodoxia cristã a partir das Escrituras (às quais eles também deram forma), se comportaram de maneira semelhante.

²⁴ Essa busca na obra muriliana é bastante facilitada pela doação de grande parte da biblioteca particular do poeta à Universidade Federal de Juiz de Fora. Guardados no Museu de Artes Murilo Mendes – que também abriga obras de arte pertencentes ao seu acervo pessoal –, muitos volumes trazem reveladoras e enriquecedoras anotações e marcas, dando-nos uma pista de o que lhe interessava em suas leituras. Muitos volumes, por exemplo, trazem índices remissivos manuscritos com tópicos variados. Outra parte dos livros foi doada à Biblioteca Angelo Monteverdi, da Universidade “Sapienza” de Roma, onde Murilo Mendes lecionou. Infelizmente, a biblioteca romana não formou um fundo único com os volumes, que por isso se encontram dispersos, dificultando sua pesquisa.

título pode ter sido adquirido ou lido muito depois da data de edição (sua edição de 1952 de *Otras Inquisiciones*, de Borges, foi comprada em 1962); terceiro, porque ausência de prova não é prova de ausência – ou seja, não podemos afirmar categoricamente, com base na falta de um determinado autor ou título, que Murilo Mendes o desconhecia ou não o lêra. Ciente e precavido desses riscos, a pesquisa dos títulos lidos ou adquiridos pode ser bastante reveladora.

b. *Vbi sunt nunc qui ante nos fuerunt?*

Onde estaria agora aquela Espanha de outrora, orgulho e glória do catolicismo, a campeã da Igreja contra o avanço do protestantismo? O que teria ocorrido com a terra de tantos talentos artísticos, literários, religiosos e filosóficos, raramente rivalizados em seu alcance, beleza e profundidade? Onde estaria aquela época de ouro – aqueles *siglos de oro* – da monarquia espanhola, responsável, com Portugal, por evangelizar o mundo que se descortinava e por propagar, mais do que uma religião, um projeto civilizacional cristão? Seria possível que ela permaneceria dali em diante, e para sempre, fechada em si mesma, alheia ao mundo, ensimesmada, opressora e mesquinha? Onde estariam os espanhóis de antanho – os *verdaderos* espanhóis –, gente generosa, trabalhadora, piedosa, valente, repleta de *páthos* católico, capaz dos maiores sacrifícios em nome do Cristo, apegada a valores “ultrapassados” como *hombridad*, *lejanía*, *honra*, *valentía*, *ser discreto*? Seria possível que eles tenham se tornado idólatras de um general vingativo, um *bezerro de ouro* incapaz de ser magnânimo e generoso na vitória? De alguém que, em vez de converter, preferia liquidar?

A lenta e gradual decadência do grande império de Las Españas, o glorioso estado monárquico que se pretendia universal (*kathólikos*) como a própria Igreja que jurara defender, uma decadência percebida por historiadores dos séculos XIX e XX como tendo se iniciado durante seu apogeu político-econômico-militar – como se na grandeza já

estivessem os “germes” (é esse o termo) do ocaso²⁵ –, sua crescente perda de prestígio e influência internacional, suas crises financeiras, tudo isso levou à percepção de que a República Espanhola, sucessora temporal – ainda que não espiritual – do império, estaria destinada ao atraso. Em pleno pós-guerra, quando Inglaterra, França, Itália e mesmo a derrotada Alemanha se beneficiavam do auxílio norteamericano na reconstrução de suas economias falidas, mantendo a Europa no protagonismo internacional, Espanha e Portugal preferiram desperdiçar a oportunidade em nome de valores rapidamente tornados arcaicos pela crescente polaridade ideológica entre Estados Unidos (puritanismo e capitalismo) e União Soviética (ateísmo e comunismo). A reação retrógrada do grande país ibérico só fez acentuar o seu atraso econômico, político e cultural: os empréstimos americanos eram desperdiçados em obras sem outra finalidade que enaltecer o regime tirânico; a industrialização era insuficiente e a mão-de-obra capacitada fôra, na sua maior parte, morta ou presa; os maiores expoentes de suas letras e artes ou viviam em um interminável exílio – como Pablo Picasso e Rafael Alberti –, ou foram assassinados – como García Lorca e Miguel Hernández –; mesmo aqueles que teimavam em permanecer – como Joan Miró e Dámaso Alonso –, provavelmente só não eram executados por temor de outra repercussão internacional negativa, como a havida quando da mencionada morte de García Lorca.

Os estigmas da *Leyenda Negra* pareciam cada vez mais autoinfligidos.

Diante dessa constatação, retorna com insistência sempre maior, na obra muriliana, a pergunta retórica – onde estão agora aqueles que existiram antes de nós? Onde estariam os responsáveis pela grandeza passada de Las Españas? O que era feito de Cervantes, Carlos V, Santa Teresa de Jesus, Velázquez? Seria possível que eles não tenham deixado uma descendência espiritual? Como se verá, o poeta mineiro percebe Numancia como uma prefiguração – no sentido bíblico da palavra – de Guernica; trata-se de uma associação óbvia e direta entre duas tragédias genocidas (digo isso sem necessariamente concordar com a noção de prefiguração): teria ele igualmente percebido no esplendor dos reinados dos dois primeiros Filipes a prefiguração da mesquinhez do franquismo? Como? Ou seria a

²⁵ Essa noção de que no apogeu de um império já podem ser encontrados “traços” de sua decadência parece ter sido defendida pela primeira vez por Edward Gibbon (1737-1794), que inicia *Declínio e Queda do Império Romano* no ano de 98 d.C., antes mesmo da máxima expansão territorial de Roma.

sua interpretação apocalíptica, ou seja: a de que já não existem mais espanhóis, senão nominalmente, e de que Franco seria um dos Cavaleiros do Apocalipse, o Anticristo, ou alguma outra personagem do texto de João de Patmos? Em uma obra composta durante décadas, ambas as leituras são possíveis, podendo se alternar com ainda outras; é preciso analisar cada livro e poema individualmente para descobrir qual delas Murilo Mendes privilegia em determinado caso.

Como outras tópicas legadas pela Antiguidade, como *memento mori* e *sic transit gloria mundi*²⁶ – às quais está ligada –, a do *ubi sunt* possui uma fortuna literária complexa e variada, tendo sido trabalhada e retrabalhada no decorrer dos séculos. Relacionada à percepção, aparentemente bastante comum em todas as épocas históricas, de que o presente é sempre pior do que o passado, e à curiosidade quanto ao que aconteceu com esse passado – quase sempre idealizado – e com seus representantes – mortos ou moribundos –, essa tópica é usada ou para tentar convencer os contemporâneos do autor a restaurar um apogeu “perdido”, ou para lhes demonstrar a inescapabilidade da destruição de tudo o que é terreno pelo tempo. Para os cristãos, essa tópica serviria também para lembrar a inevitabilidade da queda (morte alegórica) dos grandes impérios, e que só o Reino de Deus é eterno.

Entre os pagãos, Catão, saudosos da severa moral de outrora, perguntava-se *ubi nunc uera Roma?*, no que era secundado por Cícero, em cujas *Catilinárias* (I,2) exclamava: *O tempora! O mores!* Quando a independência helênica já desaparecera havia muito, o grego Plutarco repetiria em diversas obras: *ubi Sparta? ubi Athenas? ubi Leonidas?* Entre os cristãos, saudosos do Cristo e ansiosos por sua segunda vinda, o *ubi sunt* já era usado por Tertuliano (c.160-225), no *Apologético*, e por Boécio (c.475-c.525), entre uma tortura e outra, na *Consolação da Filosofia*. O persa Omar Khayyam (c.1050-c.1123), cujas *Rubaiyat* – “quadras” – foram traduzidas por Manuel Bandeira, perguntava-se se seus amigos estariam mortos e expressa a certeza de que aquilo que deixou de ser não pode tornar a existir²⁷:

²⁶ Entre 1409 e 1963, a fórmula “*Sic transit gloria mundi*” foi usada nas cerimônias de coroação do sumo pontífice no Vaticano.

²⁷ Uma ideia semelhante é expressa na segunda estrofe de “*De Breuitate Vitae*” (ou “*Gaudeamus Igitur*”), um poema do século XIII adotado como hino de formatura por diversas universidades europeias:

Pedi numa taverna a um velho sábio
que sobre os mortos algo me ensinasse.
“O que há de certo é que não voltarão”,
disse. “É tudo o que sei. Bebe o teu vinho!” (*Rub.*, p.100).

Shakespeare (1564-1616)²⁸, em *Hamlet* (5,1), faz com que o protagonista se recorde do homem a quem pertencera um crânio agora descarnado:

HAMLET: Ai, pobre Yorick. Eu o conheci, Horatio – um camarada de infinitos gracejos, da mais excelente imaginação. [...] Onde estarão tuas zombarias agora, tuas cambalhotas, tuas canções, teus lampejos de alegria que estavam acostumados a fazer a mesa gargalhar? (tradução minha).

Baltasar Castiglione (1478-1529), Janus Vitalis (c.1485-1560) e Andrés Rey de Artieda (1549-1613) repetiriam a pergunta de Catão e Cícero – *ubi Roma?* –, mas enquanto estes procuravam melhorar o presente usando passado como exemplo a ser seguido, aqueles expressavam um fatalismo inescapável.

No entanto, recorrer à ideia de um passado perfeito, *dourado*, traz sempre o risco de esse passado ser exposto por alguém como falso, ou satirizado como absurdo – Ovídio, por exemplo, já caracterizava a Roma ideal de Catão como uma terra bárbara, destituída de cultura e civilização²⁹. Mais próximo de nós no tempo e no espaço, Lima Barreto ridicularizaria a

Ubi sunt qui ante nos	Onde estão os que antes de nós
In mundo fuere?	estiveram no mundo?
Vadite ad superos	Suba aos céus,
Transite in inferos	atravesse os infernos
Hos si vis videre.	se os deseja ver. (tradução minha).

²⁸ Murilo Mendes possuía as obras de Tertuliano (numa tradução italiana publicada em Milão), Boécio (em francês) e Shakespeare (em inglês); não é descabido supor que tenha possuído em algum momento, ou pelo menos lido, os *Rubaiyat* na tradução de Bandeira. Ver bibliografia.

²⁹ “Eram tempos de uma simplicidade rústica: agora Roma é dourada, e possui as imensas riquezas obtidas de todo o mundo. Pensa no que é agora o Capitólio e no que foi antes: dir-se-ia que se trata de outro Jove. A Cúria, o conselho agora tão dignificado, era um casebre durante o reinado de Tácio. O maravilhoso templo em

Idade Média, essa de elevação moral, que a gente não sabe onde fica, em que ano? Se a gente diz: no tempo de Clotário, ele próprio, com suas mãos, atacou fogo na palhoça em que encerrava o seu filho Crame mais a mulher deste e filhos – o positivista objeta: “Ainda não estava perfeitamente estabelecido o ascendente da igreja”. São Luís, diremos logo nós, quis executar um senhor feudal porque mandou enforcar três crianças que tinham morto um coelho nas suas matas. Objeta o fiel: “Você não sabe que a nossa Idade Média vai até o aparecimento da *Divina Comédia*? São Luís já era a decadência...” Citam-se as epidemias de moléstias nervosas, a miséria dos campônios, as ladroagens a mão armada dos barões, as alucinações do milênio, as cruéis matanças que Carlos Magno fez aos saxões; eles respondem: uma hora que ainda não estava perfeitamente estabelecido o ascendente moral da igreja; outra que ele já tinha desaparecido. (*PS*, pp.378-9).

Mesmo Murilo Mendes, deve-se notar, ironizava por vezes essa noção – a de um tempo tão ideal quanto inexistente –, como quando escreve, em um poema datado de 1965 (“Murilograma a Oswald de Andrade”):

20 In illo tempore
Houve o nome Troia
Houve o nome cavalo
Houve o nome guerra
Houve o nome eu.
[...]
32 Ubi Troia non fuit. (*PCP*, pp.684-5)

que agora cultuamos o Sol e os mortos em combate, o que era senão um campo onde pastava o gado? Outros preferem esses tempos antigos; eu agradeço por ter nascido no tempo de agora, mais do meu gosto, ainda que mais complexo. Não porque tenhamos encontrado ouro debaixo da terra, ou porque a púrpura nos chegue de praias distantes; nem porque diminuimos os montes escavando atrás de seus mármore; nem porque paramos as ondas com nossos cais: prefiro porque existe hoje cultura, e porque escapamos da rudeza de nossos bárbaros avós.” Ovídio, *A Arte de Amar*, livro 3, versos 113-128, tradução minha.

Bastaria a existência do nome para garantir a existência da coisa nomeada? Dizer que o passado experimentou uma elevação moral desconhecida por nós seria o suficiente para torná-la real? Como conhecer um passado não vivenciado, quando só o que temos dele são os discursos de seus contemporâneos, também eles construtos retóricos, ainda que seus autores jurem dizer a verdade, somente a verdade, nada além da verdade? Mas o que é a *verdade*?

c. Matérias literárias.

A ideia de que há alguns assuntos mais adequados à literatura do que outros já era encontrada na Antiguidade, como nos escritos de Aristóteles, cujos dois tratados – a *Arte Retórica* e a *Arte Poética* – prescrevem não só quais seriam esses assuntos, como ainda a forma correta de tratar cada um deles. Entre os gregos, dada a primazia conferida a Homero, a maioria dos poemas, tragédias e obras historiográficas giravam em torno da Guerra de Troia, privilegiada também pelos latinos desde pelo menos a *Eneida* de Virgílio, que fez de um troiano o fundador mítico de sua civilização; na Idade Média desenvolveram-se três “matérias”, assim definidas: a de Roma, baseada no épico virgiliano; a de Grécia, centrada na vida e nas conquistas (muitas vezes fantásticas) de Alexandre o Grande; e a de Bretanha, a mais popular das três, sobre o rei Artur e seus cavaleiros. Era difícil encontrar uma obra literária “secular” que não tratasse de um desses três assuntos. Com o passar dos séculos, novas matérias foram surgindo, às vezes retrabalhando as antigas – autores de livros de cavalarias, como o *Amadís de Gaula*, foram buscar nos romances arturianos de Chrétien de Troyes (ou nas reelaborações em prosa da *Vulgata*) muitos dos motivos e assuntos de que tratam, depois satirizados no *Dom Quixote*.

No contexto literário da primeira metade do século XX, depois de os românticos decidirem não existir um tema impróprio para as artes, alguns poetas escolheram transformar em matéria literária suas *nações* – uma dessas palavras que, segundo Walter Bagehot, “sabemos o que é quando não somos perguntados”, embora não sejamos capazes

de “rapidamente defini-la ou explicá-la” (NN, p.11). Entre o final do século XVIII e 1983, o significado de *nação* variou enormemente, sendo ora percebida como mero “local de nascimento” (sua acepção etimológica), ora como uma “comunidade imaginada” (segundo a definição de Benedict Anderson); ao longo da maior parte dos séculos XIX e XX, porém, as nações eram vistas como coletividades humanas ligadas por laços “naturais” de etnia, cultura, religião, território, língua e política (pois que sujeitas a um mesmo estado).

O poeta alexandrino Kontantinos Kaváfis preferiu definir a Grécia em seus poemas por uma língua e uma suposta herança cultural comuns, pouco importando a qual religião (pagão, judeu, muçulmano ou cristão) ou etnia (dório, jônio, itálico, eslavo) pertencesse o *ser grego*, nem qual fosse a sua região de nascimento (Itália, Turquia, Egito ou Grécia); tendo passado pouco tempo no Estado Grego, Kaváfis sempre se definiu como um grego da diáspora. No livro *Mensagem* de Fernando Pessoa – para quem as “nações todas são mistérios” –, Portugal surge como um coletivo humano ligado principalmente por laços religiosos (católicos), históricos (a nostalgia pelo Portugal Império) e linguísticos, espalhado pelos mares e continentes. Para José Ortega y Gasset, a Espanha seria a

Terra dos antepassados...! Por isso, não é nossa, não é a livre propriedade dos espanhóis atuais. Os que passaram antes seguem nos governando e formam uma oligarquia da morte, que nos oprime. “Sabe – diz o criado nas *Coéforas* –, os mortos mandam nos vivos”. (MQ, p.22, tradução minha).

“Terra dos antepassados” – por essa definição, qualquer um poderia reclamar a cidadania cultural, linguística e religiosa de nossos pais, de nossos avós, de nossos ancestrais distantes (a cidadania política é mais difícil). Não é por ter nascido no Brasil que eu precisaria me contentar somente com o Brasil, podendo ir buscar minhas “raízes”, reais ou imaginadas, em Portugal, na Itália, na Alemanha, na Grécia, na Espanha, inserindo-me, com todo o direito, em sua História.

Ao contrário de Kaváfis, para quem a religião não parecia importar muito, no poeta mineiro o catolicismo também é fundamental porque, sendo ideologicamente definido

como “universal” (o significado da palavra καθολικός, *katholikós*), ele permite que o autor se insira em todas as *nações*, tratando todos os homens como seus “irmãos em Cristo”, não importando se nascidos em Roma, Madri, Pequim ou Juiz de Fora. Quando *Tempo Espanhol* sai, em 1959, o próprio Murilo Mendes já publicara dois livros tematizando o seu país natal, no todo ou em parte: *História do Brasil em 1932*³⁰ (composto de poemas-piada, como o *Pau Brasil* de Oswald de Andrade) e *Contemplação de Ouro Preto* em 1954 – definido por Luciana Stegagno Picchio como primeiro livro dele de “poesia descritiva”, dotado de uma “atenção às coisas, às paisagens, com sua história, tradição, forma e sentido” (*PCP*, p.1680). Agora, porém, inserido em definitivo no ambiente europeu desde 1957, seu catolicismo serviu para lhe abrir novos horizontes literários: no mesmo ano de 1959 foi lançado *Sicilianas*, livro dedicado à ilha italiana conquistada (e colonizada) sucessivamente por fenícios, gregos, romanos, bizantinos, árabes, normandos, espanhóis e italianos. À medida em que os anos de exílio semi-voluntário passavam, e o seu contato pessoal com escritores e artistas plásticos de vanguarda europeus se intensificava, o Brasil dava lugar ao Velho Mundo como matéria literária.

É verdade que Espanha esteve presente em seus textos desde mais de uma década antes de *História do Brasil* (onde encontramos o navegador Vicente Yáñez Pinzón e o padre José de Anchieta), em uma crônica de 1921 protagonizada por Dom Quixote e Sancho Pança, mas é só a partir de *Tempo Espanhol* que podemos falar propriamente de uma “matéria de Espanha” na obra muriliana, com o autor buscando (criando) seus precursores em Jorge Manrique, Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz, Miguel de Cervantes, Santo Inácio de Loyola, Luís de Góngora, Lope de Vega, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca, Miguel Hernández, entre muitos outros. Embora também encontremos outros países europeus nos seus escritos a partir de então, parece haver uma predileção pela Espanha, pelos motivos que procurei expor.

³⁰ Cumpre notar essa observação de Murilo Mendes, no retrato-relâmpago dedicado ao sogro Jaime Cortesão: “Eu sabia que Cortesão era também poeta, dramaturgo, ensaísta; mas a figura do historiador sobressaía muito no contexto da sua personalidade; pelo que eu, leigo em história, receava enfrentá-lo. 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”. *PCP*, p.1287.

Percebida durante grande parte do século XX como uma *nação plurinacional* – característica que o franquismo (como Mussolini na Itália) tentava eliminar, coibindo a expressão em línguas regionais em favor da castelhana, oficial –, formada por Galícia, Castela, País Basco, Catalunha, a República Espanhola era uma das sucessoras temporais de um imenso império dinástico que, em seu apogeu máximo, englobou Portugal, Holanda, sul da Itália, Sicília, quase toda a América (incluindo os territórios do que viria a ser o Brasil), além de colônias na África, Ásia e Oceania. Nela, literalmente, o sol nunca se punha. Antes de surgir esse império, o território conhecido pelos romanos como Hispania foi ocupado por várias outras civilizações, nem sempre incorporadas pela historiografia oficial de Franco entre os *ancestrais dos espanhóis*: numantinos, lusitanos (ambos ditos autóctones), fenícios, gregos, romanos, celtiberos, godos, berberes e árabes, além de outros povos, desaparecidos sem deixar registros capazes de os identificá-los³¹. Esse “plurinacionalismo”, hoje motivando movimentos separatistas de bascos e catalães, talvez tenha possibilitado a autoinserção de Murilo Mendes na Espanha (como o Brasil já pertencera à Espanha, ele também poderia reclamá-la como sua “terra dos antepassados”); ao mesmo tempo, isso cria uma complicação para o crítico, porque enquanto em algumas partes de *Tempo Espanhol* toda a Península Ibérica parece ser considerada uma única nação (é sintomático que o livro esteja dedicado ao sogro português do poeta, definido como “grande ibérico”), noutras parece haver uma confusão entre estado e nação (talvez já no título), e em ainda outras ele parece diferenciar as múltiplas nações espanholas umas das outras³².

Finalmente – e para mim esse é o aspecto mais importante de todos –, a Espanha, ao lado da Itália e de Portugal, é considerada por vezes *a nação* católica por excelência, aquela que foi a principal defensora do papado contra o avanço protestante nos séculos XVI e XVII, carregando em si as mesmas contradições internas do catolicismo: a terra onde nasceram Santo Inácio de Loiola, Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz, tão admirados

³¹ Acerca das diversas civilizações que povoaram, em um momento ou outro, a Península Ibérica, ver o livro dirigido por Jaime Alvar Ezquerra, *Entre Fenícios y Visigodos: La Historia Antigua de la Península Ibérica*, que ainda lista lobetanos, olcades, carpetanos, vetões, turmogos, astures, câmtabros etc. etc.. Ver bibliografia.

³² Isso não significa que toda a Península Ibérica desperte por igual o interesse poético de Murilo Mendes em *Tempo Espanhol*: Castela e Catalunha são muito mais “visitadas” do que Galícia e País Basco; e, apesar da dedicatória ao sogro, Portugal está de resto ausente.

por Murilo Mendes, também sentiu ao máximo a força e a arrogância da odiada Inquisição, comandada pelo “terribilíssimo dominicano Torquemada, incendiário de corpos” (*PCP*, p.1147). A fraternidade original do Cristo e o militarismo intransigente medieval das Cruzadas pareciam indissociavelmente unidos nos reinos de Castela e Aragão, ou pelo menos assim o poeta mineiro queria fazer crer em seus livros. “Padres inconformistas”, que levam seu sacerdócio às últimas consequências, sem se deixar intimidar pelas pressões e repressões do estado, convivem com aqueles que “abençoam espadas” e “incensam o ditador” (*PCP*, p.621). No plano muriliano de uma poesia cristã baseada na tradição, não surpreende que a pátria de tantos santos e pecadores, todos igualmente católicos devotos, tenha tanto relevo.

É, portanto, sobretudo como católico que Murilo Mendes se dedica à leitura desse país plural, com seus fiéis que se dividem entre a adoração das duas divindades de “O Cristo Subterrâneo” (*PCP*, pp.620-1): a oficial e militarizada dos “afrescos catalães”, da batalha de Lepanto e dos altares e palácios; e a secreta e subterrânea, dos famintos, dos operários, dos estudantes pobres, das vítimas da guerra civil e da ditadura. (Chama a atenção, como direi adiante, que não haja nenhum poema em *Tempo Espanhol* dedicado a autores pagãos – Sêneca, Lucano – , judeus – Maimônides – ou muçulmanos – Averróis – nascidos na Península Ibérica). Católico, o autor de *A Invenção do Finito* não apenas usa a Espanha como matéria literária, mas procura também intervir nela, criticando, sempre de uma perspectiva religiosa e humanitária, as incoerências de um governo que se dizia agraciado por Deus, mas que se deixava influenciar pelo Diabo.

d. A Espanha e a literatura de língua portuguesa.

Ao eleger a Espanha como tema e assunto, Murilo Mendes se insere também em uma tradição secular de *diálogo* entre as diversas culturas ibéricas, principalmente entre a portuguesa e a castelhana; no entanto, nem sempre essa relação resultou na transformação de ambas, ou de suas personagens, em matéria artística, podendo se limitar, como se

limitou na maior parte do tempo, à utilização de iguais pressupostos poéticos. Além disso, é mais fácil encontrar textos lusófonos tematizando personalidades castelhanas, do que o contrário; fenômeno que pode ser compreendido, pelo menos em parte, a partir do peso relativo de Portugal e de Espanha no cenário político, econômico e militar, ontem e hoje, na Europa e no mundo; tanto que essa desigualdade se verifica também na relação das letras ibéricas com as demais: enquanto *Dom Quixote* é hoje considerado um clássico universal, *Os Lusíadas* permanecem restritos aos países de fala portuguesa e aos entusiastas da épica renascentista.

Durante séculos, as literaturas dos reinos de Portugal e de Espanha estiveram tão inter-relacionadas que, pode-se dizer, foram praticamente a mesma – Gil Vicente, Luís de Camões³³, Bento Teixeira, Gregório de Matos e Manuel Botelho de Oliveira escreveram versos em castelhano, a língua da corte em Madrid e em Valladolid. O livro de Cervantes, embora editado pela primeira vez em Lisboa em 1605, foi lido na língua original por quase dois séculos, sendo traduzido para o português apenas em 1794³⁴. Cervantes, aliás, descreve como um grupo de falsos pastores se prepara para recitar uma écloga “del excelentísimo Camoes, en su misma lengua portuguesa” (*DQ*, p.968), dando a entender que tampouco os castelhanos precisavam de traduções para apreciar os versos lusitanos. Na poesia, Camões emulou Jorge Manrique³⁵; Francisco de Quevedo utilizou livremente versos de um famoso soneto camoniano – “Amor é fogo que arde sem se ver”³⁶ –; e Gregório de Matos emulou diversas vezes Quevedo e Góngora. Tal proximidade literária era percebida mesmo por autores de outras línguas; tanto que, ao dedicar ao poeta dos descobrimentos portugueses um soneto laudatório, Torquato Tasso afirmou que “il Signor Luigi Camoens [...] ha scritto un poema in lingua Spagnola de’ viaggi del Vasco” (*LE*, p.232).

³³ A coletânea *Poetas do Século de Ouro espanhol / Poetas del Siglo de Oro español*, editada e traduzida por Horta, Vianna e Rivera, traz poemas em castelhano destes e de outros autores portugueses dos séculos XVI e XVII.

³⁴ Trata-se de uma tradução anônima. Carlos Alvar. “O *Quixote* – Breve História de uma Longa Tradição”. In: *Ilustradores de Quixote na Biblioteca Nacional*. Disponível em <<http://purl.pt/920/1/o-quixote-2.html>>.

³⁵ Ver: “Influência de Jorge Manrique na Literatura Quinhentista Portuguesa, Especialmente em *Os Lusíadas*”. In: Jorge Manrique. *Coplas a la Muerte de su Padre*, pp.29-38.

³⁶ Cito a primeira quadra: “Es hielo abrasador, es fuego helado, / es herida que duele y no se siente, / es un soñado bien, un mal presente, / es un breve descanso muy cansado”. In: QUEVEDO: *Sonetos de Amor e de Morte*, p.32.

Embora os escritores lusófonos tenham procurado cada vez menos os seus precursores nas letras castelhanas – principalmente por razões políticas de afirmação de independência (primeiro de Portugal em relação à Espanha, em 1640, depois do Brasil em relação a Portugal, em 1822) –, ela nunca deixou de ser sentida. Até meados do século XVIII, por exemplo, membros das diversas academias literárias coloniais (como a “dos Seletos” e a “dos Esquecidos”) versejavam também na língua (e segundo os moldes) de Góngora e, principalmente, Quevedo (ver *CEMA*, pp.43-54). No século XIX, os escritores e intelectuais da recém-criada nação brasileira procuraram se distanciar da antiga metrópole, assumindo o paradigma neoclássico e ilustrado francês, em um primeiro momento, e o romântico alemão, em um segundo; os literatos do Brasil Império se voltaram então para Flaubert e Goethe, ignorando paulatinamente Camões e Quevedo.

A mudança de modelos trouxe consigo a mudança no modo como a Península Ibérica era percebida – para os românticos, principalmente para os franceses (como Victor Hugo e Mérimée), a Espanha era uma terra primitiva encravada na Europa, cheia de mistérios e de glórias passadas, de conquistadores e de mulheres sensuais, de salteadores e de fidalgos prontos a se baterem em nome de uma honra considerada antiquada no restante do continente; uma terra empoeirada, rústica e perigosa, distante das glórias de Carlos V e dos Filipes, de Velásquez e de Cervantes. Exemplar dessa visão é o romance (escrito em francês) do polonês Jan Potocki (1761-1815), *Manuscrit Trouvé à Saragosse*, repleto de salteadores enforcados, xeiques agindo no subterrâneo, judias e mouras sensuais, duelos despropositados, cabalistas demoníacos, religiosos católicos antiquados e ciganos trapaceiros.

Apenas Dom Quixote e Don Juan, o arquétipo do conquistador, gozam de fortunas críticas favoráveis, mesmo que ao custo de leituras anacrônicas e idealistas³⁷; dos demais

³⁷ Se, em Portugal, os escritores do século XIX “adoptaram a leitura idealista do *Quixote*, criada por filósofos e literatos alemães”, invocando-o “como modelo de cavaleiro andante, de homem enamorado, de louco sublime ou, no caso de Eça de Queirós, como o criador do riso regenerador” (segundo Maria Fernanda de Abreu), no Brasil a personagem “amoldou-se ao mito ou à leitura da obra lapidada pela interpretação romântica”, podendo-se dizer que, “quando as vozes cervantinas manifestaram-se [...] se tratou de uma exceção à regra” (*DQU*, p.25). Como resultado, quase todas as menções e alusões literárias referem-se a esse Dom Quixote dos românticos, não ao de Cervantes. No Brasil, limito-me a lembrar o soneto “D. Quixote”, de Euclides da Cunha; o livro *Dom Quixote das Crianças*, de Monteiro Lobato; e a série de poemas “Quixote e

autores e personagens do chamado *Siglo de Oro*, além de Góngora (de forma pejorativa), pouco se lembram nossos homens de letras, excetuando-se, em um contexto estritamente católico, religiosos como Santo Inácio de Loiola, Santa Teresa de Jesus e São João da Cruz³⁸. A mudança de paradigmas poéticos, a troca da *Máquina de Gêneros* por uma concepção quase biológica da literatura, tornou a poesia anterior ao Romantismo quase ininteligível aos novos leitores e escritores, para os quais as tópicas se tornaram *clichés* e as métricas e rimas, restrições. Se antes Portugal e Espanha compreendiam-se e admiravam-se mutuamente, agora era preciso não só traduzir a língua, mas também explicar os pressupostos literários de antanho.

No século XX, o assassinato e morte de vários escritores de renome durante e após a guerra civil inadvertidamente deram novo destaque às letras espanholas entre os escritores modernistas brasileiros (não só entre eles); em especial, a execução de Federico García Lorca, em 1936, deu ensejo a várias traduções e homenagens poéticas – como a de Carlos Drummond de Andrade, cujos últimos versos de uma composição “longe da poesia panfletária, sem mencionar nomes e acontecimentos” (*EJCOMM*, p.19), afirmam ainda assim a eternidade da obra das vítimas da tirania:

Esse claro dia espanhol,
composto na treva de hoje,
20 sobre teu túmulo há de abrir-se,
mostrando gloriosamente
— ao canto multiplicado
de guitarra, gitano e galo —
que para sempre viverão

25 os poetas martirizados. (*PP*, p.192)

Sancho, de Portinari”, de Carlos Drummond de Andrade; entre muitos outros. A citação de Maria Fernanda de Abreu é do artigo “O *Quixote* em Portugal e na Biblioteca Nacional”, disponível em: <<http://purl.pt/920/1/quixote-pt-1.html>>.

³⁸ Uso são/santo/santa por conveniência, já que Murilo Mendes sempre se refere a essas personagens dessa forma.

A Espanha torna-se, a partir de então, uma constante nos versos de poetas e prosadores, como Manuel Bandeira, Cecília Meireles, Augusto Meyer, Odylo Costa Filho, Alphonsus de Guimaraens Filho, João Cabral de Melo Neto e – Murilo Mendes, entre outros.

CAPÍTULO 3. A “matéria de Espanha” antes de *Tempo Espanhol*.

a. Uma *Chronica Mundana* quixotesca.

A primeira menção aos espanhóis na obra muriliana ocorre em um texto publicado no dia 15 de julho de 1921³⁹, numa seção do jornal juizforano *A Tarde* chamada “*Chronica Mundana*”. Murilo Mendes escreveu trinta e seis dessas crônicas⁴⁰ entre abril de 1920 e julho do ano seguinte, ano em que se mudou para o Rio de Janeiro (de onde as últimas foram enviadas). São textos de um escritor bastante jovem, de dezenove, vinte anos, ensaiando seu estilo e seus temas, ainda atrás de um público leitor. A imensa maioria delas – trinta e três – vem assinada pelo pseudônimo *De Medinacelli*; ora, Medinaceli (com um único *l*) não é apenas o nome de uma antiquíssima cidade ibérica, a Ocilis romana, mas também o de uma já longa dinastia de duques cuja origem remonta aos Reis Católicos, Fernanda e Isabel, e cujo sétimo titular foi amigo pessoal de Francisco de Quevedo. O *De* anteposto parece associar *Medinacelli* preferencialmente aos duques, embora o duplo *ll* também o ligue à Itália, já que *-elli* é uma terminação comum de muitos sobrenomes desse país. Segundo relata Ricardo Souza de Carvalho, o poeta dizia

que um remoto antepassado seu carregava o sobrenome Medinaceli, hipotético local de nascimento do autor anônimo do *Poema de Mio Cid*. [...] Sua possível ascendência espanhola não deixou apenas um sobrenome, mas também certa “herança espiritual”, como registrou em “Mapa” do livro de estreia *Poemas* (1930): “Estou com meus antepassados, me balanço em arenas espanholas; / é por isso que saio às vezes pra rua combatendo personagens imaginários”. (*EJCOMM*, pp.31-2)

³⁹ Todas as informações acerca dessa e das demais crônicas baseam-se no livro organizado por Maria Luiza Scher Pereira e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva: *Imaginação de uma Biografia Literária: os Acervos de Murilo Mendes & Chronicas Mundanas e Outras Crônicas: as Crônicas de Murilo Mendes*. Ver bibliografia.

⁴⁰ Na verdade apenas trinta e duas delas saíram na seção “*Chronica Mundana*”; duas saíram em outra seção, “*Bilhetes do Rio*”, e outras duas saíram sem qualquer indicação de seção.

A de “Mapa” (*PCP*, pp.116-7) será a segunda alusão muriliana à personagem cervantina: intitulada “Sombras”, a antepenúltima “Chronica Mundana” – escrita na capital fluminense – fôra antes dedicada “A D. Quixote de la Mancha”. O texto tem a forma de uma conversa entre o cavaleiro manchego e seu escudeiro – nenhum dos quais nomeados no interior do texto, apesar de a expressão “triste figura” (*IBL*, p.184) aludir claramente ao primeiro – ocorrida num tempo impossível no romance cervantino, onde entre o fim das aventuras e a morte do protagonista se passam apenas alguns dias; na crônica, o tempo é dilatado em anos para que os dois possam se separar e seguir caminhos distintos:

– Olá, meu servo! Há tantos e tantos anos não te vejo!... Por onde andaste?

– Andei muito, meu senhor, andei muito... Tinha serviços tão grandes para fazer!... (*IBL*, p.183).

Sancho diz ter prosperado em suas andanças sozinho, tendo encontrado “calma”, “fartura” e “amigos em todos os lugares por onde passei” (p.184), enquanto Dom Quixote se queixa de que está

– Cada vez pior, mais sumido... Os homens já se esqueceram de mim. Poucos sabem que existo!... (*IBL*, p.184).

O desiludido cavaleiro constata que não há mais lugar no mundo para os idealistas e altruístas (a leitura da obra cervantina no texto é claramente romântica), só lhe restando a morte:

– Vou morrer para aí, em algum canto. Os homens baterão palmas quando eu morrer!... Só valem, agora, os que são como tu... (*IBL*, p.184).

Esses “como tu”, infere-se, são os que abraçaram a moral burguesa do negócio, contrapondo-se ao ócio aristotélico da nobreza – lembrando que Dom Quixote é um *hidalgo*. Assim, não é só o seu fracasso que admite (que é o de toda uma classe), mas

também o advento de uma nova ordem na qual os valores antigos – honra, valentia, cortesia, religiosidade – são ignorados como obsoletos.

– Vês ao longe um castelo?

– Não... Eu nada vejo...

– Ah!... (*IBL*, p.184).

Nesse contexto, a constatação de que os “homens baterão palmas quando eu morrer” adquire um duplo e irônico sentido: à primeira vista, pode-se imaginar essas palmas como sendo de aprovação, como um reconhecimento póstumo de seu valor; mas elas talvez sejam de alívio pelo desaparecimento de alguém percebido como um estorvo pela sociedade, postulando ideais contrários aos dela. Mesmo Sancho, quando Dom Quixote decide “morrer para aí, em algum canto”, pretexta ter “muito que fazer” e o deixa sozinho. Murilo Mendes parece indicar que a solidariedade humana, no início do século XX, é cada vez mais rara e difícil, e que a personagem de Cervantes não conseguiria nem mais obter alento no morrer cercado de seus amigos e parentes.

Essa percepção aguda de uma característica da civilização ocidental contemporânea, que cada vez mais isola e esquece os moribundos – privando-os da “boa morte” – para não ser lembrada da finitude da vida⁴¹, une-se a uma leitura perfeitamente romântica da dicotomia entre o cavaleiro-idealista e o escudeiro-realista, imbuída de um sentido trágico da derrota final do primeiro e da primazia nascente do segundo.

No fim, Dom Quixote se despede constatando que a relação entre os dois está mudada, que quem servia hoje manda:

– Adeus, meu servo e amo... (*IBL*, p.184).

⁴¹ Sobre as diversas formas como a morte foi encarada pelas civilizações europeias, ver o livro de Philippe Ariès: *História da Morte no Ocidente*; sobre o modo como os espanhóis dos séculos XVI e XVII lidavam com a morte, ver também o capítulo IX de *L'Homme Espagnol*, de Bartolomé Bennassar: “Mourir Bien” (pp.185-194). Ver bibliografia.

Embora as personagens sejam as de uma obra castelhana, não há nada na crônica, além da dedicatória, que aluda especificamente à Espanha; a preocupação expressa é universal, de todas as civilizações ameaçadas pela modernidade desumana que solapava os velhos valores humanistas. A nostalgia já está presente, mas não em relação exclusiva com o país ibérico; se Dom Quixote é usado, parece ser porque nenhuma outra personagem literária representaria melhor, para Murilo Mendes, esses desusados valores.

•

À seguir à “Chronica Mundana” vêm os versos de “Mapa”, dedicados a Jorge Burlamaqui, em *Poemas*, livro escrito entre 1925 e 1929 (*PCP*, p.85); nessa composição, como indicado pelo título, o autor traça uma espécie de carta geográfica de sua pessoa ou *persona*, formada por “uma alma viva e um corpo desconjuntado”; segundo essa descrição, o poeta seria

limitado ao oeste pelos sentidos, ao sul pelo medo,
4 a leste pelo Apóstolo São Paulo, a oeste pela minha educação.
(*PCP*, p.116).

É nesse contexto, elencando suas qualidades e defeitos, afinidades e ojerizas, propensões e receios, que os dois versos citados por Ricardo Souza de Carvalho se inserem, expressando, como dito por esse estudioso, uma “certa ‘herança espiritual’”.

b. *História do Brasil*: o Brasil como matéria cômico-literária modernista.

Quando *História do Brasil* é publicado, em 1932, faltavam quatro anos para o início da guerra civil e a Espanha vivia ainda um de seus poucos períodos de plena democracia – os republicanos haviam ganhado as eleições do ano anterior e proclamado a Segunda República, forçando Afonso XIII a abdicar. A não ser que se queira adotar uma leitura teleológica da obra muriliana, portanto, deve-se abandonar qualquer tentativa de identificar

sinais de nostalgia política, religiosa ou cultural (pelo menos relacionada ao conterrâneos de García Lorca) nos poucos poemas do livro que têm como tema personalidades hispanofalantes.

Essas personalidades, aliás, são apresentadas em chave cômico-satírica, em poemas anedóticos – uma prática comum a muitos poetas modernistas, como atesta, entre outros, o livro *Pau-Brasil* (1924) de Oswald de Andrade. Procura-se nessas duas obras desmistificar a narrativa patriótica oficial, rindo dos “grandes vultos e acontecimentos pátrios”; porém, ao contrário da obra oswaldiana, na qual tudo era motivo de escárnio, os versos murilianos possuem uma certa elevação espiritual, como demonstra uma breve comparação entre os poemas dedicados por ambos ao escrivão da frota de Pedro Álvares Cabral.

Em “Pero Vaz Caminha”, Oswald de Andrade cita expressões da carta enviada ao rei D. Manuel I, dando conta da chegada à costa brasileira, e os recontextualiza; por exemplo, do trecho abaixo:

Ali andavam entre eles três ou quatro moças, bem moças e bem gentis, com cabelos muito pretos, compridos pelas espáduas, e suas vergonhas tão altas, tão cerradinhas e tão limpas das cabeleiras que, de as muito bem olharmos, não tínhamos nenhuma vergonha. (*TDB*, p.40).

Ele deriva os seguintes versos:

as meninas da gare

Eram tres ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabellos mui pretos pelas espadoas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha (*Pau Brasil*, p.108).

Afora alguma alteração de vocabulário – “eram” em vez de “ali andavam entre eles”; “saradinhas” em vez de “cerradinhas” –, e a supressão de alguns termos, os versos são construídos rearranjando-se *ipsis litteris* a prosa de Caminha⁴², mantendo-se inclusive a grafia arcaica de algumas palavras⁴³. O humor, por sua vez, deriva da recontextualização da narrativa, dada pelo subtítulo “**as meninas da gare**”, associando as índias às prostitutas que frequentavam as estações de trens, unindo personagens e contextos separados por séculos de história. Embora, com isso, Oswald de Andrade faça derivar da “inauguração” do país ao menos uma de suas mazelas, seu tom não é condenatório, apenas anedótico, como se ele quisesse apenas rir de tudo e de todos – conquistadores e nativos – igualmente. Tal recurso foi utilizado em todos os oito poemas da seção “História do Brasil” do livro.

Em “Carta de Pero Vaz”, por outro lado, Murilo Mendes centra-se na fertilidade da terra e na riqueza da fauna, temas encontrados no texto de 1500, mas que não constituem o seu centro – Caminha mostra-se muito mais interessado em descrever os nativos e em narrar seus vários contatos com eles. O destaque da natureza aproxima este poema da “Canção do Exílio” de Gonçalves Dias (já parodiada pelo autor em seu livro anterior):

	A terra é mui graciosa,		Minha terra tem palmeiras,
	Tão fértil eu nunca vi.		onde canta o Sabiá;
	A gente vai passear,		As aves, que aqui gorjeiam,
	No chão espeta um caniço,	4	não gorjeiam como lá.
5	No dia seguinte nasce		
	Bengala de castão de oiro.		[...]
	[...]		
12	Diamantes tem à vontade,		Não permita Deus que eu morra,
	Esmeralda é para os trouxas.	20	sem que volte para lá;
	[...]		[...]
18	Ficarei muito saudoso		

⁴² Esse recurso, o uso de trechos em prosa na confecção de versos, expõe uma questão interessante: como evitar que composições destituídas de métrica ou rima sejam poemas apenas no papel, ou seja, apenas na disposição espacial das palavras na página impressa. Dito de outra forma, como ouvinte sabe que escuta a leitura de uma poesia sem aqueles recursos?

⁴³ O que a edição de Caminha que consultei não faz.

Se for embora d'aqui. (*PCP*, p.145).

Certo é que parece haver uma alusão a uma das expressões mais famosas da carta de Caminha – “Em se plantando tudo dá” – nas linhas 4 a 6, mas essa é justamente uma expressão apócrifa. Além disso, o poeta mineiro menciona diamantes e esmeralda, enquanto Caminha limita-se ao ouro – e com cautela (“Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos” (*TDB*, p.37) –; ou ele não chegou a ler o documento quinhentista antes de compor seus versos, ou resolveu ignorá-lo em favor de precursores literários mais recentes.

No mesmo poema, percebemos a religiosidade muriliana na alusão à narrativa bíblica da arca de Noé, que deverá ser reforçada para comportar toda a fauna que se descobre nova, e na assimilação do Brasil à Terra Santa, à qual acorrerão um grande número de cruzados, guerreiros de Cristo:

Reforçai, Senhor, a arca.

15 Cruzados não faltarão,

Foi como uma cruzada, como dito, que o papa Pio XI incentivava a oposição católica ao ateísmo soviético; seus primeiros leitores deviam assim perceber a alusão ao Brasil como uma terra de opositores ao comunismo.

O catolicismo crescente mostrou-se logo incompatível com os poemas anedóticos, a ponto de este livro ter sido excluído do volume *Poesias (1925-1955)*, de 1959. Décadas depois, o autor diria que

o poema anedótico, que há tempos também me seduziu, é hoje coisa inteiramente ultrapassada, superada, e deve ser entendido como uma reação dos poetas contra o espírito burguês e a superstição da sagrada Forma que o Parnasianismo nos legou. [...] Ora, a poesia é uma coisa muito alta, profundamente ligada ao destino transcendente do homem, é uma chave do conhecimento do universo, como a religião e a ciência, e

não pode, portanto, ser relegada à condição de um passatempo frívolo.
(*MMOI*, pp.108-9).

É nesse contexto “frívolo” que os espanhóis são apresentados em *História do Brasil*, como personagens ao mesmo tempo cômicas e dotadas de certa elevação espiritual.

c. *História do Brasil: Pinzón, Anchieta e Solano López.*

Veja-se o primeiro poema, o soneto “Prefácio a Pinzón”, dedicado a Vicente Yáñez Pinzón (1462-1514), o navegador espanhol que teria chegado ao Brasil cerca de dois meses antes da esquadra portuguesa, tomando o lugar de Pedro Álvares Cabral, como esperaríamos em um relato “oficial”. Misturando de forma característica o passado e o seu presente, o poeta faz com que um castelhano (o próprio Pinzón?) se queixe dos historiadores (comparados aqui a *jornalistas*), porque estes só atribuiriam a descoberta da nova terra (a *fazenda*) a um nobre português porque foram subornados para isso:

Quem descobriu a fazenda,
Por San Tiago, fomos nós.
3 Não pensem que sou garganta.
[...]
A colônia portuguesa
10 Mandou para o jornalista
Um saquinho de cruzados.
Ele botou no jornal
Que o arquimedes da terra
Foi um grande português. (*PCP*, p.143).

Testemunha desse feito seria o próprio rio Amazonas, que, embora mudo, poderia falar se “Pinzón” o ordenasse – numa paródia deliberada da poesia épica, como a *Prosopopéia* de Bento Teixeira, no qual falam os recifes de Pernambuco. Sob a aparente

irreverência e o coloquialismo de certas expressões (“sou garganta”, “tomamos na cabeça”), nota-se o tom respeitoso com que se refere a Cabral (o “grande português”), a invocação nem um pouco cômica de Santiago, e uma certa solenidade na (auto)defesa da preeminência espanhola.

•

“Pena de Anchieta”, a oitava composição da obra, está dedicada a Ioseph de Anchieta (1534-1597), um padre jesuíta descendente de bascos e nascido em Tenerife, nas Ilhas Canárias, que, à diferença do navegador, foi incorporado à historiografia oficial (com a grafia aportuguesada para José de Anchieta), vindo a receber o título de *Apóstolo do Brasil* pelo seu trabalho de catequese entre os indígenas. O humor da composição deriva da personalidade simpática atribuída ao religioso – retratado, sem ironia aparente, como santo e bom – e não de uma tentativa de o ridicularizar. Anchieta foi o primeiro a escrever uma *Arte de Grammatica da Lingoa Mais Usada na Costa do Brasil* (1595), dedicada ao nheengatu (*língua boa*, como eram chamadas as várias línguas *gerais* baseadas nas línguas tupis), que muito auxiliou na conquista e conversão das populações nativas litorâneas. Tendo participado ativamente da colonização portuguesa, ele chegou a ser mantido como refém pelos tamoios, aos quais antagonizara durante a batalha entre portugueses e franceses pela posse do Rio de Janeiro. Escreve Ronaldo Vainfas:

Seu modo de pregar e sua humildade tornaram-no quase um mito na época. Por isso, Anchieta ficaria ainda célebre como taumaturgo, atribuindo-se-lhe alguns milagres, inclusive o de ter batizado um índio que acabara de ressuscitar ou de ter feito com que flechas inimigas se pegassem ao chão sem atingi-lo. (*DBC*, p.458).

Ou seja, o que parece ser uma extrapolação cômica da santidade por parte de Murilo Mendes nos versos que se seguem, nada mais é do que um retrabalhar das histórias populares perpetuadas sobre o jesuíta, beatificado cinco anos depois da morte de Murilo Mendes:

Mandava na tempestade;
Um morto ressuscitou,
5 Um dia, para batizar.
O índio levanta as armas
Para matar um cristão,
O padre está longe dele,
O vento vem lhe avisar,
10 O padre se concentrou,
Pensa com força no índio,
As armas dele caíram. (*PCP*, p.150).

Não apenas Anchieta não é em momento algum ridicularizado, como, ao contrário, reitera-se diversas vezes suas bondade e santidade:

O padre era mesmo bom,
2 Não era padre, era santo.
[...]
O padre era mesmo bom,
Deu a mão a muita gente,
15 Deu a luz a muita gente,
Muitos colégios fundou.
[...]
26 Este padre tão notável (*PCP*, p.150).

A única crítica feita ao religioso é o por ele não ter ensinado toda a colônia (apesar de ter fundado “muitos colégios”, inclusive o que resultou na fundação de São Paulo), limitando-o aos indígenas – perdendo assim a chance de instruir os novos senhores da terra, alterando talvez o destino deles:

20 Tenho uma pena bem grande
De saber que ele ensinou
Somente aos índios espertos;
Que não estendeu o ensino

À colônia portuguesa. (PCP, p.150).

A “pena” do título, desse modo, parece referir-se tanto à produção literária de Anchieta (“vastíssima obra entre relatórios, cartas, poemas, autos, sermões e gramáticas” (DBC, p.458), escrita em português, latim e nheengatu), quanto ao sofrimento ou tristeza causado por sua decisão de não transmitir sua sabedoria ao colono português.

O poema acaba com uma crítica um tanto criptográfica (para mim, ao menos) ao Positivismo, que teria usado Anchieta de manequim ou modelo “na estátua positivista” (PCP, p.150). Percebe-se disso tudo que o humor deriva mais da simpatia sentida pela personagem, em si alegre, e não de uma vontade de depreciá-la.

•

Dentre os demais poemas do livro, destaco o “Tango de Solano López”, dedicado ao presidente paraguaio contra o qual foi travada a chamada Guerra do Paraguai (1864-1870): pois, embora Francisco Solano López tenha nascido em Assunção quinze anos depois da independência de seu país, o poema está composto em *portunhol*, uma mistura macarrônica⁴⁴ do castelhano e do português, visando propósitos cômicos⁴⁵:

Jô estava en el cabaré,
No hacia mal a ninguén.
Até pensaba em mi madre,
Tres muchachos me pegáron
5 Pelas orelhas, bandidos, (PCP, p.166).

O poeta confunde paraguaios e argentinos ao atribuir aos primeiros um gênero musical tradicionalmente portenho, o tango; ao mesmo tempo, ao longo do poema,

⁴⁴ A expressão *latim macarrônico* deriva do título da obra *Maccharonea*, escrita por Tifi Odasi e publicada no século XV, que misturava o latim com o dialeto italiano falado pelo autor. Esse título, por sua vez, deriva da palavra latina *macaronicus*, *maccaroni*, que na origem designava um prato composto de comidas variadas; similarmente, a palavra “sátira” (*satura*) deriva também do nome de um prato diversificado, no caso, de frutas.

⁴⁵ Na verdade, doze dos vinte e quatro versos não contêm nenhum traço desse macarronismo.

demonstra um certo desprezo – embora não destituído de compaixão cristã e de um sentido de tragédia frente a uma guerra que custou a vida de “milhares de heróis” – pelo caudilho guarani, ampliando suas ambições:

15 Precisava desse apoio

Para ser imperador, (*PCP*, p.166).

Por trás dessa comicidade percebemos um retrabalhar do *ubi sunt*, já que o ditador lamenta seu perdido poder e a destruição de seu outrora glorioso país. Em *Tempo Espanhol*, essa tópica será novamente utilizada, agora sem a comicidade, ao tratar de Franco – afinal, é sempre mais fácil rir dos tiranos caídos dos que continuam no poder.

•

Se os espanhóis são mostrados em *História do Brasil* com um misto de comicidade e de elevação espiritual, nas obras posteriores essa comicidade tende a se tornar muito mais sutil, destacando-se a espiritualidade, cada vez mais desesperançada.

f. As Metamorfoses e Mundo Enigma.

Em *As Metamorfoses*, livro de 1944, encontraremos uma composição cujo título – “O Convidado de Pedra” (*PCP*, pp.357-8) – remete a *El Burlador de Sevilla* atribuído a Tirso de Molina, tematizado em *Tempo Espanhol*, cujo subtítulo é justamente *Convidado de Piedra*. Na peça, a estátua do Comendador, pai de uma das mulheres seduzidas e abandonadas por Don Juan, ganha vida e, insensível aos lamentos do sedutor impenitente, o leva para as chamas do inferno. O tema principal é o livre-arbítrio: podendo salvar sua alma, a personagem-título não o faz senão quando já é muito tarde.

Mundo Enigma foi escrito em 1942 e publicado em 1945 – depois, portanto, da vitória das forças franquista na guerra civil, quando Franco já se impunha como ditador de uma Espanha cada vez mais intolerante. Sintomaticamente, encontramos no livro um “Poema do Espanhol” (*PCP*, p.396), uma composição carregada de *páthos* cristão que parece aludir às vítimas do truculento regime, associadas ao Cristo crucificado, no qual o poeta expressa sua aguda decepção em relação a um governo que se diz *católico*, mas que despreza abertamente a compaixão e a fraternidade cristãs:

O rosto amado
Sacrificado
5 Vive comigo
Senão me dano.

De quem é o “rosto amado / sacrificado”, que o eu-lírico tem entre suas mãos (talvez um retrato na capa ou contracapa de um livro, embora possa ser também uma cabeça decepada)? O de Cristo ou a de García Lorca, a mais famosa vítima dos falangistas de Franco? Se for o do poeta, por que o eu-lírico se danaria se vivesse apartado dele? A resposta parece estar com os rebeldes católicos de 1936.

Como dito na introdução, a guerra civil e seu desfecho fortaleceram a *Leyenda Negra* no imaginário europeu e ocidental, isolando o país no cenário internacional (principalmente após a derrota dos regimes nazi-fascistas em 1945) e alterando por décadas a forma como o país seria percebido por escritores e intelectuais estrangeiros – incluindo Murilo Mendes, que, apesar de católico, não poderia jamais concordar com a brutalidade praticada pelos falangistas com o beneplácito de bispos e cardeais. Assim lidos, os versos abaixo adquirem nova e sombria significação:

Se bem quiseres
Lacrarei minha promessa
10 Com o sangue que jorra
Do meu coração.

Se os católicos espanhóis exigem um sacrifício de sangue para purificar a nação, então o próprio eu-lírico se oferece de vítima expiatória, deixando que o algoz dance sobre seu corpo inerte (versos 16 a 18), preferindo isso a permitir o derramamento de sangue inocente. Para o poeta, a danação não advém do não-sacrifício do rosto amado, e sim de sua morte:

5 Vive comigo
 Senão me dano.

Embora os versos do poema só se associem à Espanha graças ao seu título, “Poema do Espanhol” marca o princípio da preocupação poético-literária de Murilo Mendes com os terrores praticados por uma das mais católicas nações do mundo – como explicar essa aparente incoerência? Que aspectos do catolicismo permitiram que as autoridades franquistas praticassem um ódio ao mesmo tempo embasado nos Evangelhos e apoiado por padres e bispos? Como conceitos milenares de expiação dos pecados e de purificação da alma justificaram a escravização de opositores do regime, seu encarceramento e suas torturas? Depois de ter colaborado com uma revista que apoiava a aliança pragmática com as forças fascistas na luta contra o comunismo, o poeta juizforano parece fazer um dissimulado *mea culpa* e a buscar formas de se redimir.

g. *Poesia Liberdade.*

Já em *Poesia Liberdade*, escrita entre 1943 e 1945 e publicada em 1947, encontramos duas composições tendo como tema a Catalunha, cuja população foi perseguida com especial fúria pelo franquismo: “O Retrato de Barcelona” e “Homenagem a Raimundo Lúlio”. A primeira (*PCP*, p.414) está construída como uma interpelação dirigida à capital catalã, mostrada como uma “[d]ama de alta linhagem” (v.30), retraída e modesta, por quem o eu-lírico se diz apaixonado:

“Vem, ternura, vida, vem,
Há tanto tempo te espero
Entre angustioso e vibrante,
Para ouvires o que ouço,
10 E amares o que amo.
Vem depressa, minha Dama,
Deverás ser o meu par,
Vem ternura, vida, vem:
Hás de encontrar em mim”.

Esse é o primeiro poema tematizando uma cidade espanhola na obra muriliana, composto antes do início de suas visitas à Europa – trata-se, portanto, de uma dupla idealização: a primeira no sentido da associação entre *cidade e mulher*; a segunda no sentido de a cidade ser um construto baseado nas leituras e (talvez) conversas do autor, que nunca estivera em Barcelona até então. É possível que seu acercamento amoroso-poético se deva às notícias lidas na imprensa sobre a resistência e as agruras catalãs sob o regime franquista; nada podemos nesse sentido a partir da leitura de seus versos, em que o amor, sensual no início, termina espiritualizado:

Teu caráter inspirante
35 Para sempre se fixou
No retrato espiritual
Que fizeste em Barcelona.

•

O segundo poema está dedicado a um dos mais importantes filósofos cristãos medievais, Ramon Llull (1232-1316), que dedicou boa parte de sua vida à conversão à fé cristã de judeus e muçulmanos; escritor prolífico, ele teria tentado aperfeiçoar “uma ‘grande arte universal’, elaborada em mais de trezentos escritos arábicos, catalães e latinos, através dos quais procurava demonstrar a verdade da doutrina católica” (CDC, p.736, tradução minha). Murilo Mendes parecia admirar bastante os escritos llullianos, a se julgar

pelo número de edições de suas obras que possuía – cinco –, quase todas com marcas de leitura⁴⁶; de fato, “Homenagem a Raimundo Lúlio” (a forma de seu nome em castelhano) segue de perto modelos de *A Árvore da Ciência* e do *Livro do Amigo e do Amado*, “seu principal escrito místico” (CDC, p.736, tradução minha), prestando-se à perfeição a uma crítica às tiranias em geral e, talvez (de forma algo velada), ao franquismo em particular, com suas menções à *crueledade*, a um *tirano* e à *morte*. O poema se divide em duas quadras, um quinteto e um dístico, com versos de métrica variável (entre quatro e quatorze sílabas poéticas); desses, a primeira estrofe, um diálogo entre as personificações de uma *crueledade* ofensiva e de uma *inocência* defensiva, reelabora alguns dos diálogos do teólogo maiorquino entre o *vício* e a *virtude*, também personificados, como o abaixo:

Dijo el vicio a la virtud: “¿Por qué no tienes temor?” Respondióle la virtud: “Porque no tienes conciencia.” (EAC, p.84).

Compare-se com os versos murilianos:

A inocência perguntou à crueldade:
— Por que me persegues?
A crueldade respondeu-lhe:
4 — E tu, por que te opões a mim? (PCP, p.425).

Percebe-se como o modelo serve a propósitos pessoais, não se tratando de mera citação ou tradução: de início, nota-se a mudança das pessoas, com a *inocência* substituindo a *virtude* e a *crueledade*, o *vício*. Não se trata de uma mudança aleatória: o regime de Franco se pretendia virtuoso, usando a moral católica para justificar a eliminação dos comunistas *viciosos*; mantendo a terminologia de Llull, o poema poderia ser interpretado de forma errada, como um apoio ao que acontecia na Espanha: para explicitar o tom condenatório era preciso trocar o *vício* (um termo algo relativo, talvez) pela *crueledade*, o oposto da *fraternidade*, do *perdão* e do *amor* pregados pelo Cristo. Da mesma forma, ao substituir a *virtude* pela *inocência*, o autor parece indicar que os opositores do franquismo (lembrando sempre que a crítica é bastante velada) também poderiam errar, já que humanos, mas que

⁴⁶ Para as obras de Llull na biblioteca pessoal de Murilo Mendes em Juiz de Fora, ver bibliografia.

talvez o fizessem não por maldade, e sim por ignorância (daí sua inocência), por desconhecerem a “verdade” do Cristo.

Sob esse prisma, os versos acima se apresentariam como um diálogo entre os republicanos – perguntando porque eram ainda perseguidos, se já haviam sido derrotados – e Franco – indagando por sua vez porque prosseguia a resistência a ele, mesmo sendo agora inútil. Ao contrário do diálogo llulliano, em que a *virtude* tem a última palavra, aqui é a *crudeldade* que se mostra “superior”, nem que seja pela força das armas.

Um possível modelo para a segunda quadra pode ser inferido na frase abaixo:

El caballo reprendió al Rey, que decía mal de la cebada. (EAC, p.46).

De novo, a emulação muriliana serve a um projeto pessoal: o que era, no religioso maiorquino, uma microfábula sobre a diferença de natureza – e de essência – entre o animal e o rei, se torna, no poeta brasileiro, uma espécie de alegoria (sempre velada) do regime franquista, com sua cadeia de repressões: o *ditador* usar suas *esporas* no *cavalo forte*, que, por sua vez, come impune a *aveia do camponês*, em uma série de injustiças do mais forte até o mais fraco. Percebe-se também que, enquanto em Murilo Mendes o cavalo não pode senão se *queixar* das esporas – e quem “presta queixa” reconhece implicitamente a sua subordinação a uma autoridade superior –, em Ramon Llull ele *reprende* o rei; em princípio, portanto, ou ambos estão no mesmo nível hierárquico, ou a besta é superior ao humano.

Para a terceira estrofe, que narra o encontro e o diálogo entre o *pensamento* e a *eternidade*, encontramos na obra do maiorquino vários possíveis modelos, dentre os quais os seguintes, um formal:

— Preguntaron al Amigo: ¿Adónde vas? y respondió: Vengo de mi Amado. — ¿De dónde vienes? — Voy a mi Amado. (CAA, p.27).

e outro temático:

En la eternidad no hay término en el *fin*. (EAC, p.145).

Em Murilo Mendes, o *pensamento* deseja saber qual é a origem da *eternidade*, mas esta diz desconhecer, pois se “soubesse não seria eterna” (PCP, p.425); no entanto, ao ser perguntada sobre o seu destino, a *eternidade* diz que voltará para de onde veio, reconhecendo sua circularidade. Além disso,

considerando Deus eterno, os cristãos consideram a “eternidade” um sinônimo de salvação, ou do Reino de Deus. Ao contrário da eternidade, o tempo tem um princípio e um fim, e um percurso ou caminho, chamado história. (CDC, p.379, tradução minha).

Ao afirmar desconhecer seu início, a *eternidade*, em “Homenagem a Raimundo Lúlio”, coloca-se fora do tempo, fora do alcance do Mal, que age impune na história: o franquismo acabaria um dia, como Roma acabara, e a eternidade permaneceria imperturbada.

O poema termina com uma nota de esperança católica, com uma aparente menção ao Juízo Final, quando diz que “a monarquia do corpo obumbrou-se” (v.14), isto é, cobriu-se de sombras, e que a morte, finalmente derrotada, “inclinou seu estandarte” (v.15) – uma esperança, como se vê, algo desesperançada no tempo, depositada na eternidade prometida para a segunda vinda do Cristo.

CAPÍTULO 4. *Tempo Espanhol.*

a. Estrutura e propósito.

Tempo Espanhol (1959) é um conjunto de sessenta e cinco poemas estruturados segundo a cronologia da história ibérica, da destruição de Numancia pelos romanos à destruição de Guernica pelos nazistas aliados de Franco, abarcando a cultura, as artes, a geografia, a religião, a política, as glórias e os desastres de Espanha, sempre de uma perspectiva católica. Essa *história nacional* (local) inserida na *história eclesiástica* (universal) – por sua vez inserida na Eternidade Divina – é “narrada” através de poemas que buscam unir conceitos opostos (*vida e morte, oficial e fora-da-lei, guerra e paz, concreto e abstrato, vício e virtude, tempo e eternidade, tempo e espaço, homem e Deus, homem e espaço, fé e razão*) em uma *síntese* nem sempre fácil. Aqui, como em outras partes de sua obra, Murilo Mendes procurava “a conciliação dos contrários, *le réel n’est pas réel* (o real não é real)” (MM01, p.123), segundo suas próprias palavras. Segundo Haroldo de Campos, seus versos assim constituídos seriam

uma espécie de gerador iterativo de sintagmas, que se escandem completos e acabados, uns após os outros, articulados por uma combinatória capaz de abrigar a concórdia da discordância, uma versão atualíssima da barroca *discordia concors* (Manuel Bandeira, celebrando o poeta, chamou-o com razão de “conciliador de contrários”). (PCP, p.42)

Bandeira, no artigo aludido, escrevera que “em toda a poesia de Murilo Mendes assistimos a essa constante incorporação do eterno ao contingente” (PCP, p.36), logo após citar um longo trecho de “O Eterno nas Letras Brasileiras Modernas”, em que o poeta de Juiz de Fora afirmava que os

elementos místicos da alma humana não estão sujeitos aos tempo. Colocado no tempo, o homem tende continuamente a abstraí-lo. [...]

Todo o mundo quer se libertar do tempo. Nós estamos sujeitos ao tempo e contra o tempo. [...] Eis por que o Apocalipse nos revela que, no fim de tudo, um anjo gritará: “Não haverá mais tempo!” Muitos homens julgam que a ideia de eternidade reside num plano de mito, de ficção, ou que a eternidade é a vida de além-túmulo. Entretanto a vida eterna começa neste mundo mesmo: 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 já incorpora elementos eternos ao patrimônio que lhe foi trazido pelo tempo. (*PCP*, p.36)

Essa “incorporação do eterno”, domínio de Deus, “ao contingente” da história será o principal argumento usado na admoestação final ao clero espanhol, ao qual o autor pede que se arrependa por “incensar o ditador” e que mude suas práticas, retornando à caridade cristã.

A história sendo o nome dado ao “caminho ou percurso” do tempo, não pertence à eternidade. Segundo Santo Agostinho, os cristãos habitariam duas cidades ao mesmo tempo: uma terrena, histórica, e outra celestial, eterna; segundo essa concepção, Deus estaria acima da história, agindo nela “principalmente para julgar e confutar os desígnios mundanos” (*CDC*, p.521, tradução minha): sua encarnação na pessoa (histórica) do Cristo seria a garantia de nossa salvação futura. Seguindo outro ponto de vista, Miguel de Unamuno reclamava de que o interesse pela história entre os modernos na verdade sugeriria um desinteresse pela religião:

À medida que se perde a fé cristã na realidade eterna, busca-se um remedeo de imortalidade na História, nesses Campos Elísios em que vagam as sombras dos que se foram. [...] Assim, inclinamos a frente ao *fatum*, ao Progresso, tomando-o por fim e ídolo, e fazemos de nós mesmos seus servos, em vez de sermos seus donos. [...] Povo desgraçado, quem te livrará dessa história de morte? (*CTF*, p.126, tradução minha).

•

Considerando-se sua época, lugar e condição social, seria surpreendente se Murilo Mendes não tivesse aprendido retórica nos bancos escolares; mesmo sem nenhum indício biográfico, seu conhecimento da “arte do discurso persuasivo” fica claro através dos seus livros. De fato, se analisado por esse prisma, *Tempo Espanhol* apresenta todos os elementos do discurso retórico – inventio, dispositio e elocutio – claramente definidos e pensados: com o propósito catequético de converter o clero espanhol à verdadeira fé, o livro procura convencer sua audiência a abandonar a idolatria *falangista*, com seus ritos cruentos e seus sacrifícios de sangue, a se penitenciar por seus erros e a seguir o exemplo do Cristo – não o do Cristo oficial, mas o dos despossuídos e desamparados. Nisso ele se assemelha a um sermão *hortatório* ou *imperativo*, cujo propósito é impelir a “ovelha desgarrada” a retornar à vida ética, segundo os preceitos das Escrituras.

A estratégia homilética utilizada, como se verá, é proceder ao acúmulo de exemplos tirados da história espanhola, bem como recorrer à força das autoridades espirituais (como Santa Teresa de Jesus e Calderón de la Barca), até chegar à exortação ao *padre cego*, incapaz de distinguir o Cristo real (subterrâneo) da falácia oficial franquista. Esses exemplos provêm de um passado idealizado – diria mais: aperfeiçoado –, de uma Idade de Ouro, esplendor de Espanha, e de outra, mais recente, de Prata, capaz de superar aquela em realizações, mas que acabou brutalmente interrompida.

b. Pré-Espanha.

A primeira seção do livro, à qual poderíamos chamar de “premonitória”, está composta por quatro poemas dedicados à Espanha pré-cristã – ou pré-espanhola, segundo a perspectiva do livro. O primeiro deles, “Numancia” (*PCP*, p.577), inicia-se reveladoramente com um termo comum à exegese bíblica – “prefigurando” –, usado para explicar o Novo Testamento como realização ou concretização do Antigo (o *Tanakh* ou Bíblia Hebraica). Assim, diz-se no primeiro verso que Numancia não apenas *antecede*

Guernica, mas que a *prefigura*, ou seja, necessariamente a antecipa e explica: dessa perspectiva, os bascos exterminados pela aviação nazista a pedido de Franco são uma *concretização* dos numantinos aniquilados por Roma. E da mesma forma como o Antigo Testamento é pré-cristão, o povoado celtibérico é apresentado como *pré-Espanha* – antepassados espirituais, aos quais faltava a Revelação do Cristo para se tornarem espanhóis plenos. De Numancia – antecipação de uma história marcada pela tragédia, pela intolerância e pelo genocídio –, os espanhóis teriam aprendido as lições da fome, da resistência à tirania – e da opressão assassina:

Lição que Espanha recebe

8 No seu sangue, e que a consome.

Embora não haja qualquer referência a Cervantes no poema, ele foi o mais conhecido autor a dramatizar a tragédia numantina; de fato, Murilo Mendes não só possuía uma edição da peça (“modernizada” por Rafael Alberti), como ainda tinha duas outras obras – de Robert Marrast e José Carlos Lisboa – que, ao estudarem do teatro cervantino, dedicavam boa parte de suas páginas à *Numancia*. Escreve Rafael Alberti:

Durante mais de dezesseis anos, a pequena cidade celtibera [...] suportou o assédio de Roma. De derrota em derrota passaram esse tempo seus exércitos, comandados pelos melhores generais, antes que aqueles muros, fortes como a pátria e a honra, fossem derrubados. Teria que vir para consegui-lo Públio Cipião Emiliano, [...]. E, para que contasse tão memorável façanha, chegou como historiador Políbio, seu grande amigo, que já o havia visto triunfar em Cartago.

Antes do século XVI, o glorioso sucesso só havia sido exaltado pelos poetas e historiadores latinos. Teve que passar o tempo desfiando séculos e séculos para que aqueles iberos sobre-humanos fossem elogiados em sua atroz valentia por uma pluma espanhola. E foi Miguel de Cervantes quem o fez, nesta rara e majestosa tragédia a que intitulou *A Destruição de Numancia*. (*Num.*, p.9, tradução minha)

Há, porém, um aspecto estrutural de *Tempo Espanhol* que impede a associação direta entre a tragédia cervantina e o poema muriliano: as composições estão ordenadas cronologicamente, e sempre que uma obra literária é citada, aludida ou mencionada, isso acontece no tempo em que ela foi escrita, não no em que decorre a ação narrada. Por exemplo, embora o “Romance da Penitência do Rei Rodrigo” trate de fatos ocorridos no século VIII, Murilo Mendes o posiciona de acordo com a data de publicação do poema original, o século XV. Seria de se esperar, portanto, que, se ele pretendesse fazer uma referência à peça teatral, “Numancia” estivesse posicionada pouco antes ou depois de “Homenagem a Cervantes”.

•

A prefiguração da Espanha prossegue com “A Dama de Elche” (*PCP*, p.577), poema dedicado a uma escultura mantida entre 1941 e 1971 no Museu do Prado, apresentada como um verdadeiro “enigma e problema”, que o poema não resolve (nem busca resolver), preferindo, ao contrário, realçar seu silêncio desafiador. Gênero (apesar do título dado à escultura defini-la como mulher), substância (“animal ou mineral”) e cultura são deixados em aberto, para que o leitor e possível admirador da escultura forme o seu próprio juízo, permitindo inúmeras interpretações; nesse contexto, a expressão final – “Muda decerto” – assume um significado dúbio intencional: a escultura é muda porque privada da fala, mas também porque mutável. Mais complicada é a interpretação do terceiro verso: “Ibérica ou não” parece, em uma leitura superficial, remeter à civilização de seu escultor: seria ele ibérico (entendido como “autóctone”?), fenício ou grego? (Aliás, quando uma obra de dois mil e quinhentos anos deixa de ser estrangeira?) Ou a dúvida surgiria do tempo, e não do espaço: ela talvez não seja ibérica porque era *pré-ibérica*, prefiguração dos artistas plásticos espanhóis (cristãos) dos séculos posteriores. Entretanto, se soubermos que, antes de 1941, a escultura pertencia ao Museu do Louvre, tendo sido retornada à Espanha pelo regime colaboracionista do marechal Philippe Pétain (1856-1951), a dúvida – repetida no último verso: “Ibérica serás?” – pode se relacionar à legitimidade dessa devolução: mesmo tendo sido encontrada na localidade valenciana de Elx, teriam os espanhóis o direito de possuí-la?

•

Os fenícios e cartaginenses que habitaram Maiorca são apresentados como formadores culturais da Espanha em “Cabeça de Touro Maiorquina” (PCP, pp.577-8), responsáveis por trazer para a ilha mediterrânea um modelo artístico – a cabeça do touro de vime – apropriado pelos artistas celtíberos (pré-Espanha) e espanhóis posteriores, como Picasso. É curioso o silêncio acerca dos gregos e dos romanos, reclamados como ancestrais culturais pela maior parte dos países europeus – Murilo Mendes talvez quisesse, dessa forma, marcar o contraste entre a Espanha e a Itália, ambas mediterrâneas, mas bastante distintas (sem sua percepção) entre si. Além disso, o poema introduz o tema (retomado adiante) do touro e das touradas, um rito pagão – a cabeça é claramente apresentada como o resto de um antigo ídolo – que persiste, *secreto* e *conivente*, na cultura cristã, embora destituído do significado antigo, original, transformado em adorno:

Agora fixou-se na parede,
Tornado conciso
10 Por um artesão geometa.

Porém, “o espanhol acredita nele” ainda, a ponto de, aficcionado, matar o touro no “tempo de sonho da arena”, *tempo* e *espaço* onde subsiste a coragem do povo, amedrontado no estado de vigília das ruas.

•

Dedicado ao amigo Jorge Guillén, “Montesserrate” (PCP, p.578) encerra a seção “prefigurativa” do livro, recuando ainda mais no tempo, quando o que viria a ser Espanha era pura geografia *caótica* e *desarticulada* – “Espanha por se construir”:

Anteriores ao primeiro homem,
Ásperos cumes desarticulados
De Espanha que ainda não achara

Com sua quase-eternidade desafiadora, indiferente a toda a humanidade, o espaço dos cumes catalães foi antes do primeiro homem e será depois do último (ao contrário de Deus, que simplesmente *é*); sem *prumo*, seu desenho não pode ser geométrico; sem *signo*, não há significado; não há *oliveiras* porque estas não haviam ainda sido trazidas pelos colonos fenícios e gregos. Porém, ao permitir ao “espírito sincopado” (abreviado ou desmaiado?) escalar na direção de Deus (em uma referência implícita à Torre de Babel?), Montesserrate seria incorporado à Espanha, ajudando a construí-la. A pré-Espanha das duas primeiras quadras dá finalmente lugar à Espanha nos quatro versos finais, que formam uma brevíssima cosmogonia católica, na qual um venerado ícone em madeira do século XII – a “românica” Virgem Negra –, tal como Zeus, “preside o caos”, dando início à história cristã e, segundo a perspectiva do livro, propriamente espanhola da península.

c. Espanha medieval.

Em *O Discípulo de Emaús*, Murilo Mendes afirmara não desejar “a volta do homem medieval” (*PCP*, p.834), adequado à Idade Média, mas não à modernidade; isso não o impediu, porém, de buscar (melhor dizendo: de *criar*) nos séculos anteriores à queda de Constantinopla vários de seus precursores, como Ramon Llull (em *Convergência*), o Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo, os autores castelhanos anônimos de *romances*, Jorge Manrique etc. O civilização cristã triunfante daqueles anos fornecia-lhe um contraste óbvio com o tecnicismo presente, e lições poderiam ser derivadas de suas personagens e obras.

Talvez atento à referida ironia de Lima Barreto àquela medievalidade perfeita, mas inexistente dos moralistas, essas lições nem sempre eram positivas: “São Domingos” (*PCP*, pp.578-9) começa apresentando o santo – que viveu entre 1170 e 1221 – como um instrumento da vontade divina, ligado por ela ao fogo (palavra repetida em quatro ocasiões,

nos versos 2, 3, 15 e 22) antes mesmo de nascer, alguém que passaria toda a vida “atacando o lado oposto” instigado pelo “Verbo” (numa alusão direta ao Evangelho de João⁴⁷). Essa imagem se mantém na segunda estrofe, onde sua força é apresentada como “lúcida”, concentrada “no Cristo”, e onde, numa espécie de trocadilho entre *verbo* e *Verbo*, se lê:

Soubeste a linguagem macha
10 Que mostra o ser todo inteiro;
Enquanto a escrita do herege
Divide o Verbo castiço,
Ferido na sua essência.

A referência aqui é àquelas heresias para as quais as duas essências (ou naturezas) de Cristo – a humana e a divina – seriam dissociadas: na crucificação, a divindade teria abandonado o corpo de Jesus, deixando o homem morrer sozinho na cruz; a ortodoxia católica, ao contrário, postula que Cristo foi (e é) a um só tempo humano e divino, e de forma indissociável. A imagem inicialmente positiva de São Domingos deriva, assim, de sua atuação como campeão dessa ortodoxia, solapada, porém, na terceira e última estrofe, pela intransigência com que – e pelo modo como – sua missão foi levada a cabo: “intolerante”, o santo não teria percebido e aceitado as limitações humanas, condenando à fogueira, purificadora mas assassina, aqueles que deveria converter e guiar. Seus métodos, malgrado sua fé ortodoxa, seriam no final, ironicamente, intoleráveis⁴⁸:

Considera nosso não:
20 Que a dimensão atual,
Contrária ao rigor antigo
E à purgação pelo fogo,
Aceita o limite humano
Inscrito no racional.

⁴⁷ João 1.1. “No princípio era o Verbo / e o Verbo estava com Deus / e o Verbo era Deus”. Trad. da *Bíblia de Jerusalém*.

⁴⁸ A maioria dos ataques que a Igreja Católica sofre da sociedade laica deriva da condenação contemporânea da atuação dos tribunais de Inquisição, responsáveis pela execução de inúmeros judeus, muçulmanos e, principalmente, cristãos, suspeitos de incorrerem em práticas heréticas ou judaizantes. Mesmo figuras mais tarde reconhecidas como ortodoxas pelo catolicismo, como o Padre Vieira e Erasmo de Roterdã, estavam sujeitas à sua ação.

De forma não muito implícita, a Inquisição aparece associada no poema à intransigência dos regimes nazifascistas e ao Holocausto, cujas vítimas mais visíveis foram os judeus, réus frequentes dos tribunais dominicanos nos séculos XVI a XVIII. Embora não rejeitasse a Ordem dos Frades Pregadores como um todo – por exemplo, ele manifestava admiração pelo Mestre Eckhart de Hochheim (1260-1328), um dos mais importantes místicos medievais –, o poeta não calou seu repúdio à ortodoxia intransigente de uma parte da Igreja Católica, nem sua abominação por aqueles tribunais, expressa antes em “O Inquisidor”, de *A Poesia em Pânico*:

- 1 Eu sou duplamente infeliz
 [...]
 Que tenho eu contigo, universo?
- 5 Desaba sobre mim.
 Envolvei-me, trevas circulares
 [...]
- 8 — Eu me aponto com o dedo à execração de todos
 E à minha própria execração! (*PCP*, p.1643)

•

Estruturalmente, os cinco poemas seguintes – “Aos Poetas Antigos Espanhóis”, “Aos Pintores Antigos da Catalunha”, “A Virgem de Covet”, “As Carpideiras” e o “Romance da Penitência do Rei Rodrigo” – formam um bloco temático centrado nas artes medievais: literatura, pintura e escultura. Os dois primeiros estão dedicados à totalidade, respectivamente, dos literatos castelhanos e galegos (embora só os primeiros sejam citados nominalmente nos versos seis a oito) e dos pintores catalães; o terceiro, o centro do bloco, de uma só vez a todos os escultores catalães e ao escultor específico – ainda que anônimo – de uma imagem religiosa; o quarto, ao pintor, também anônimo, do sepulcro de Dom Sancho Saiz Carrillho, em Barcelona; o quinto e último traduz um romance castelhano do século XV. Ao fim, tem-se uma estrutura perfeitamente simétrica, formada por literatura galego-castelhana – pintura catalã – escultura catalã – pintura catalã – literatura castelhana,

na qual Castela, embora representada menos vezes, encapsula a Catalunha (e, depreende-se, a absorve).

Em “Aos Poetas Antigos Espanhóis” (*PCP*, p.579), espécie de curto manifesto literário, o poeta mineiro afirma ter aprendido de seus “mestres antigos” a “lição” “concreta” e “elementar” de que o “conhecimento da hombridade” – no duplo sentido de *homem*: ser humano e varão – seria traduzido pela *faena* (lida artesanal) literária; tal afirmação serve para legitimar sua própria poética, associando-se a vários precursores, dentre os quais:

- 5 Anônimos de Castela e de Galícia,
Cantor didático de Rodrigo El Cid,
Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,
Poetas do *Romancero* e dos provérbios,

O último verso – “O homem sempre no primeiro plano” – parece referir à expressão “o homem é a medida de todas as coisas”, atribuída por Platão⁴⁹ ao sofista Protágoras (c.480-411 a.C.); se for, demonstra a percepção muriliana de que os seus “mestres” tiram sua força e sua originalidade de outros “mestres”, autores da tradição grecolatina.

“Aos Pintores Antigos da Catalunha” (*PCP*, p.580) resume-se a um encômio crítico, sem a listagem de obras ou artistas específicos (embora Murilo Mendes pareça limitar sua apreciação aos “afrescos românicos”), apresentados, porém, como *fundadores* de sua arte em território espanhol – uma arte essencialmente cristã, indissociavelmente ligada ao homem e à terra. Aqui Murilo Mendes emprega vários termos e expressões próprios da crítica de arte – função exercida por ele na Itália –, de tal modo que o poema poderia muito bem constar no catálogo de uma exposição de arte antiga catalã:

- Sabeis irradiar as cores,
Criais largos panejamentos.
- 8 Enganais a perspectiva.

⁴⁹ No diálogo *Teeteto*, 160.

Conforme explicitado no subtítulo, “A Virgem de Covet” (PCP, pp.580-1) está dedicado a uma “imagem do século XIII, vinda da Igreja de Covet”, guardada no Museu de Arte Antiga de Barcelona. Embora atribuída aos “primeiros catalães, [...] escultores”, o ícone não é apresentado como uma obra iniciadora ou fundadora, talvez porque tenha sido precedida, no livro, pela Dama de Elche e, na história, por uma sucessão quase contínua de esculturas clássicas grecorromanas (pagãs) e românicas medievais (cristãs), ainda hoje apreciáveis; em vez disso, ela é descrita como uma obra que resume o “estilo severo” (v.2) da Idade Média, a concretização – solidificação – de uma “fantasia” (v.5), o produto de seu tempo e lugar.

Outro poema dedicado a uma obra vista no Museu de Arte Antiga catalão é “As Carpideiras” (PCP, p.581), um conjunto de “pinturas do sepulcro de Don Sancho Saiz Carrillo” datado de 1300, segundo indica o subtítulo. Associando a forma geométrica das carpideiras pintadas – “arquitetura dos corpos herméticos” – a flechas, o poeta faz com que elas lamentem, “contidas”, não mais apenas “o cavaleiro estendido no chão”, mas toda a “árida Espanha abatida”, lembrando e antecipando desastres passados e futuros, Numancia e Guernica. A expressão “máquina da dor”, ao mesmo tempo em que remete à *máquina do mundo* pré-romântica, pode também mencionar à eficiência industrial com que o nazifascismo perseguiu, prendeu, torturou e exterminou seus inimigos, transformada agora, passados mais de dez anos do final da II Guerra Mundial, em “dor já rarefeita”, mesmo que ainda aguda; assim, as carpideiras choram não só a Espanha, mas toda a “vida abatida”.

O “Romance da Penitência do Rei Rodrigo” (PCP, pp.581-3) é a tradução de um *romance*⁵⁰, gênero poético medieval bastante popular na Península Ibérica, no qual se narra o castigo expiatório do último monarca cristão anterior à invasão árabe, culpado de um grave pecado – o estupro da filha de um de seus nobres –, crime que levou à destruição de seu reino: como na Terra Desolada da lenda arturiana, rei e reino encontravam-se indissociavelmente ligados, afetando-se mutuamente; assim, para que a terra fosse sarada, era preciso purgar a falta com uma penitência severa. O autor mineiro decerto não escolheu

⁵⁰ Para uma análise mais detalhada dessa experiência tradutória de Murilo Mendes, ver o *Apêndice I*.

esse romance por acaso: como o rei Rodrigo, o general Franco pecara contra os seus; como aquele, este deveria penitenciar-se de forma severa (encerrando-se em uma tumba com uma cobra viva, se preciso) e converter-se à verdadeira fé cristã (como o próprio Murilo Mendes fizera já adulto), para o bem de si próprio e de toda a Espanha; ainda assim, deveria perder o comando da terra cuja queda causou, tendo se tornado indigno dele. “Cristo não veio ao mundo para destruir nenhum regime de governo” (PCP, p.824), e sim para salvar toda a humanidade; porém, mesmo não cabendo aos mortais condicionar a Graça Divina, não se espera de um cristão que persista no erro.

•

Embora formando um bloco temático simétrico, os poemas acima não esgotam a temática medieval, que prossegue com “Santiago de Compostela”, dedicado à cidade galega, um dos maiores centros de peregrinação da cristandade (na Idade Média ficava atrás somente de Roma e Jerusalém), e com “Jorge Manrique”, dedicado ao autor daquela que é considerada pela crítica a “obra culminante da poesia medieval espanhola e, até mesmo, melhor poema da língua castelhana” (CMP, p.8).

“Santiago de Compostela” (PCP, p.583) constrói-se desde o início a partir do contraste entre espaço e espiritualidade, contrapondo o isolamento físico da cidade à sua popularidade entre peregrinos de toda a Europa. Depois de uma referência algo criptográfica à lenda em torno da descoberta do sepulcro do apóstolo no terceiro verso – o nome da cidade derivaria de “Campus Stellae” (“campo da estrela”), porque uma *estrela* teria guiado o bispo Teodomiro até o *corpo* de São Tiago⁵¹ –, a segunda e a terceira estrofes, separadas das inicial e final por um sinal gráfico, narram a experiência pessoal de um peregrino – confundido quiçá com o próprio poeta –: a chegada à cidade, sua primeira impressão do espaço urbano e da Catedral de Santiago, adentrada pelo Pórtico da Glória; sua união mística com os peregrinos medievais e sua viagem a partir de “longes terras” (curiosamente, mencionam-se *monte* e *rio*, mas não *oceano*, o que complica uma

⁵¹ Esta é apenas uma possibilidade em meio a tantas outras – por exemplo: “Composita Tella” (“terras bem ajeitadas”, o que seria um efeumismo para cemitério), ou “Compositum” (“enterrado”). Seja como for, a cidade ganhou seu nome apenas no século XI, antes sendo chamada de Libredón e Arcis Marmoricis.

associação direta entre eu-lírico e autor), trajando a indumentária tradicional dos que percorriam o Caminho de Santiago – um bastão (na verdade um cajado) e roupas enfeitadas com conchas (embora a concha seja um símbolo do apóstolo, Murilo Mendes, talvez tendo em mente o quadro *O Nascimento de Vênus*, de Boticelli, a associa à deusa romana do amor, unindo cristianismo o paganismo). A estrofe final realça o aspecto sensorial dessa fé, que já sabemos ser passível de ser “tocada” e que agora é estimulada pelo “espaço monumental” da cidade e medida na sua relação com o ambiente físico que a envolve.

Subjacente a todo este poema está, é claro, a lenda em torno da presença de São Tiago – ou Santo Iago – na Espanha; diz Jacopo de Varazze (1226-1298):

O apóstolo Tiago, filho de Zebedeu, depois da ascensão do Senhor pregou na Judeia e em Samaria e foi para a Espanha onde semeou a palavra de Deus. Mas vendo que não tinha êxito e só havia ganho nove discípulos, deixou ali dois deles para pregar e com os outros sete voltou para a Judeia. O mestre João Beleth diz que Tiago converteu na Espanha somente uma pessoa. [...] Diz João Beleth, que escreveu um cuidadoso relato de sua transladação, que depois da decapitação de Tiago certa noite seus discípulos, com medo dos judeus, pegaram o corpo e o colocaram num navio. Como este não tinha leme, entregaram o sepultamento à divina providência. O anjo do Senhor os conduziu à Espanha, à Galícia, ao reino da rainha Loba, cujo nome era adequado à vida que levava. (*LA*, pp.562-4).

A hagiografia segue contando a conversão primeiro do rei da Espanha e sem seguida da rainha Loba, que mandou converter seu palácio em “uma igreja magnificamente dotada e dedicada a São Tiago” (*LA*, p.565): note-se como o fracasso missionário na Espanha em vida converte-se em triunfo após a morte, com a celebração massissa de seu sepulcro por milhões de peregrinos.

•

O *ubi sunt* aparece com notável clareza em “Jorge Manrique” (PCP, pp.583-4), dedicado ao autor das *Coplas a la Muerte de Su Padre*, elas próprias um dos melhores exemplos do desenvolvimento dessa tópica nas letras medievais. Membro do clã Manrique⁵² e orgulhoso de seu pai, D. Rodrigo de Manrique, comendador de Segura e conde de Paredes, Jorge Manrique (c.1440-1479), dedicou os versos ao progenitor após a morte deste; as *Coplas...*, assim, são um longo lamento nostálgico por um tempo recente, mas já perdido:

¿Qué fue de tanto galán?
185 ¿Qué fue de tanta inuención
como traxieron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras
190 ¿fueron syno de uaneos? (CMP, p.76)

Aquilo que foi tão real – aqueles jovens galantes paramentados em alegres torneios –, hoje mais parecem devaneios, meras lembranças sem comprovação física possível, destinados a serem esquecidos pelo tempo – não fosse pela intervenção poética de Manrique. Pois embora um livro não seja garantia necessária da eternidade de um nome ou de um feito, ele ajuda a adiar indefinidamente o esquecimento, principalmente se a obra que os celebra for considerada digna de preservação pelas gerações futuras. Como escreveu a princesa bizantina Ana Comnena na obra dedicada ao reinado de seu pai, Aléxis I Comneno:

O relato da história é um forte baluarte contra a corrente do tempo, e até certo ponto detém seu fluir irresistível; e, de todos os eventos ocorridos nela, aqueles de que a história se apodera ela segura e une, e nunca os deixa escorregar para as profundezas do esquecimento. (*Alexíada*, I.1; tradução minha).

⁵² Descrito como um “rebento da poderosíssima Casa de Lara, iniciado [...] em tempos de Afonso VIII” (CMP, p.8), o clã foi partícipe ativo nas lutas de unificação política dos reinos cristãos ibéricos (conflito que opôs a coroa à nobreza, nas décadas finais da Reconquista).

Ao dedicar um poema a Manrique, descrito no frontispício de seu livro como “guerreiro, poeta-cortesão e doutrinador”, Murilo Mendes (também ele *poeta e doutrinador*, ainda que não *guerreiro* ou *cortesão*) age também como um historiador antigo, no sentido em que preserva o exemplo dos homens passados para o presente e, quiçá, o futuro.

O diálogo muriliano com as *Coplas* fica claro desde o primeiro verso, com sua menção à desaparecida – ainda que lembrada – “glória do perdido pai”; em seguida, refere a várias personagens, também elas derivadas de Manrique – as belas damas, os trovadores, os sóbrios e combativos guerreiros – e também elas desaparecidas:

¿Qué se hizieron la damas,
sus tocados, sus vestidos,
195 sus olores?
[...]
¿Qué se hizo aquel trobar,
200 las músycas acordadas
que tañían? (CMP, p.80)

Na composição muriliana, além da alusão às personagens das *Coplas...*, o uso reiterado do advérbio *onde* – tradução exata do latino *ubi* – reforça a tópica nostálgica, como nos dois versos abaixo, saudosos das batalhas contra os muçulmanos encastelados, conflitos paradoxalmente cheios de vida, apesar de serem cenários de morte:

Onde as máquinas do orgulho fértil
7 E as torres da mouraria acesas?

Nas terras áridas de Espanha, o orgulho parece ser a única coisa fértil – depreende-se que em invenções, se as máquinas referidas forem as de assalto. Dando fecho, a quadra final retoma duas tópicas comuns na poesia clássica e medieval – a do *memento mori* e a do *sic transit gloria mundi*, variações, elas mesmas, do *ubi sunt*:

Depois da morte

Não existe outro mal, nem outra pena.

10 Se a vida não se perfez,
Também já passou a morte.

A morte como término de todas as aflições e de todos os males, inclusive de si mesma, é um tema recorrente na literatura ocidental, encontrado já na Grécia clássica – por exemplo, quando o Homero do *Certame entre Homero e Hesíodo* (315) afirma que a melhor coisa que poderia ocorrer a um homem seria não nascer, e que a segunda melhor coisa seria morrer o quanto antes – e expresso, por exemplo, pelo dístico final de um soneto de John Donne:

One short sleep past, we wake eternally,
14 and death shall be no more: Death, thou shalt die. (*MP*, p.32)

d. *Los Siglos de Oro.*

Como escreve Ricardo Souza de Carvalho, os

vinte poemas seguintes – a maior sequência de *Tempo Espanhol* – adentram Castela e o denominado *Siglo de Oro*, que entre os séculos XVI e XVII correspondeu ao período de maior esplendor nas artes espanholas. (*EJCMM*, p.223).

A “entrada” em Castela se dá por “Ávila” (*PCP*, p.584), cujos versos estão dedicados a José Bergamín Gutiérrez (1895-1983), um dramaturgo, poeta e ensaísta madrileno que passou quase duas décadas exilado da Espanha e que, ao retornar (em 1958), escolheu viver no País Basco como uma forma de protesto pessoal contra Franco – o que torna a dedicatória um tanto quanto enigmática. Seja como for, a cidade – uma das mais altas do país, a 1.131 metros acima do nível do mar – é introduzida a partir do espaço aéreo, como se o eu-lírico a vislumbrasse (e contemplasse) pela primeira vez da janela de um avião com

destino a Madri, realizando algumas *curvas* e *guinadas* na manobra de aterrissagem; essa primeira imagem *absorvida* é ao mesmo tempo a de uma “composição abstrata” e a dos “movimentos da alma na escrita de Santa Teresa”, nascida ali.

A longa estrofe seguinte (quinze versos) narra uma visita “a pé”, ao mesmo tempo sensorial e mística, pelo espaço urbano: Ávila, circunscrita por suas bem preservadas muralhas medievais, não é mais só contemplada do espaço; ela é agora tocada como o fora por Santa Teresa de Jesus, nascida ali, uma das mais importantes místicas do século XVI – entendendo-se a *mística* como toda “doutrina que admita a comunicação direta entre o homem e Deus” (DF, p.671):

A prática mística consiste essencialmente em definir os graus progressivos da ascensão do homem até Deus, em ilustrar com metáforas o estado de êxtase e em procurar promover essa ascensão com discursos edificantes. Os graus da ascensão mística são habitualmente três: *pensamento (cogitatio)*, que tem por objeto as imagens provenientes do exterior e destina-se a considerar as marcas de Deus nas coisas; a *meditação (meditatio)*, que é o recolhimento da alma em si mesma e que tem por objeto a *imagem* de Deus; e a *contemplação (contemplatio)*, que visa a Deus mesmo. (DF, p.672, grifos do autor)

Cogitatio, meditatio e contemplatio exigem silêncio e isolamento: para se comunicar com Deus, o místico deve se afastar, ao menos temporariamente, do convívio social, retirar-se em sua cela e entregar-se a seus exercícios espirituais; compreendido isso, compreende-se melhor a imagem feita de si mesmo pelo eu-lírico, que se coloca todo o tempo como um místico: a razão de silêncio; a decifração do *texto* (teresino?) do próprio enigma; o contato com Deus e com “o núcleo da minha origem”; o “sol interior” (possível referência à luz interior referida tanto por Santa Teresa, quanto por São João da Cruz, amigo dileto dela). Trata-se de uma experiência universal (católica), ainda que ocorrida em Ávila:

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,
20 Sem Espanha e com Espanha.

Fechando a estrofe, a citação de um verso ora atribuído a Santa Teresa de Jesus, ora a São João da Cruz – “Que muero porque no muero” –, além de fortalecer a associação mística, dá desenvolvimento retórico à tópica, já aparecida em “Jorge Manrique”, da morte como fim de tudo, inclusive de si mesma.

Como coda, a quadra final, tendo descrito a cidade como “severa e castigada”, a mostra como *fundadora* do “espaço criador do espaço”, isto é, da localidade (“pedra macha”) a partir da qual toda Castela teria sido criada, ou, talvez mais provável, do *espaço concreto* criador do *espaço espiritual*; seja como for, é nela que o *segredo* (da Espanha? de Castela? da própria Ávila? de Santa Teresa? de Deus?) está encerrado.

•

“Santa Teresa de Jesus”⁵³ (PCP, p.585) dá prosseguimento aos mesmos temas de “Ávila” (a santa carmelita, a cidade, o misticismo cristão), mas com uma diferença de ênfase: antes o espaço, agora a personagem. Aproveitando a biografia da religiosa, descreve-se a experiência mística, espiritual, abstrata e sublime que surge daquela com o concreto, com o espacial e com o quotidiano, ao mesmo tempo em que apresenta a religião

⁵³ De Santa Teresa de Jesus, Murilo Mendes possuía os seguintes títulos: *Obras Escogidas de la Santa Madre Teresa de Jesús* (trazendo o *Libro de Su Vida* e *Las Moradas*), edição castelhana publicada em Londres, sem data; a quinta edição de *Su Vida* pela Espasa-Calpe, de 1960 (posterior, portanto, a *Tempo Espanhol*); a terceira edição da mesma obra pela Espasa-Calpe Argentina, de 1951; *Le Chemin de la Perfection* (em volume em que faltam as páginas iniciais, em numeração latina, em que deveriam constar o nome do tradutor, o ano de publicação, o prefácio etc.); *Las Moradas*, com prólogo e notas de Tomás Navarro Tomás, de 1962 (posterior a *TE*); o segundo e o terceiro tomo das *Oeuvres Complètes de Sainte Thérèse de Jésus*, traduzidas pelas carmelitas do Primeiro Monastério de Paris e por Manuel-Marie Polit, de 1924 (o terceiro tomo) e 1926 (o segundo); uma edição brasileira dos *Cantares*, traduzidos por Durval de Moraes e também de 1926; *Las Obras de la Sublime Escritora del Amor Divino Sor Teresa de Jesús María*, editadas a partir “de sus manuscritos originales” e estudadas por D. Manuel Serrano y Sanz, de 1921; os *Opuscles de la Sainte* (contendo *Pensées sur l'Amour de Dieu*, *Exclamations*, *Avis*, *Constitutions Primitives*, *Manière de Visiter les Monastères* e *Poésies*), traduzidos por Grégoire de Saint-Joseph, sem data de publicação (provavelmente de 1929); e os dois volumes de *Camino de la Perfección*, na edição de José María Aguado, de 1929 (o primeiro tomo) e 1930 (o segundo). Um total de doze volumes, indicativos do grande interesse muriliano pela obra dela.

de forma militarizada – não o militarismo dos exércitos, aproveitado por Santo Inácio de Loiola na organização dos jesuítas, mas o dos cavaleiros andantes dos romances medievais, solitários aventureiros cuja maior recompensa era um vislumbre extasiado do divino – de Deus, dos anjos, do Santo Graal. Santa Teresa, afinal, confessou ter sido uma ávida leitora de livros como o *Amadís de Gaula*, uma das obras mais populares na Europa dos séculos XV a XVII, a principal referência cervantina do *Dom Quixote*:

Sua mãe era muito aficionada à leitura de livros de cavalarias, que naqueles tempos se achavam no auge, e ela, desde muito pequena, começou a se aficionar a leituras análogas. [...] Na sua infância, estas leituras influíram poderosamente na imaginação da futura santa, e aos sete anos, a imaginação febril pelas narrativas ouvidas e talvez lidas, partiu de casa na companhia de um irmão seu, em busca do martírio. (*OESTJ*, p.I, tradução minha).

Os versos iniciais do poema podem ser considerados uma paráfrase do trecho acima, extraído de um volume possuído por Murilo Mendes:

Teresa, corpo de glória,
O romance de cavalaria desde cedo
3 Conduziu-te à aventura celeste.

O militarismo cavaleiresco prossegue com a menção a elementos das três culturas “clássicas” ibéricas: a pagã (o *ouro* descendente do de Maiorca), a cristã (a *cruz pontiaguda*, uma alusão óbvia à espada usada pelos cruzados, cujo formato lembra o da cruz) e a mulçumana (o *grito árabe*), todos eles percebidos como formadores da religiosidade teresina. A belicosidade da mística carmelita é ressaltada a seguir pelas “casas fortificadas” – os castelos – de Castela (assim chamada devido ao enorme número dessas construções no seu território, erguidas durante as prolongadas guerras de Reconquista), de cujas imagens foi extraída “a imagem objetiva” usada na composição de sua obra espiritual mais conhecida – *Castillo Interior* ou *Las Moradas*. A seguir, a relação entre o espaço físico (concreto) e a experiência religiosa (abstrata) é outra vez enfatizada:

Da pedra de Ávila extrais a resistência.

- 10 O vazio do espaço dilatado de Castela
Corresponde ao deserto de Deus.

Na estrofe seguinte, sempre se dirigindo diretamente à religiosa, o eu-lírico primeiro afirma que ela *decifra* “o ‘mistério’ masculino de Espanha” – assim como caberá a um religioso (Tirso de Molina), alguns poemas adiante, “desarmar a estrutura feminina” (*PCP*, p.596), para em seguida descrever, de forma algo criptográfica, um êxtase místico provocado pelo “fogo” do “íntimo substrato” (expressão alusiva ao “sol interior” do poema anterior) da santa, o que a leva a abandonar o supérfluo em favor do essencial (tal como defendia Ismael Neri):

- 15 Vendo oculto Deus desnudo
— Minério subjacente de Castela —
Concentraste-o num ponto mínimo.

Santa Teresa é ainda lembrada por ser uma escritora única, por ser capaz de descrever aquilo que não pode ser descrito com palavras – a experiência mística do “itinerário da alma” rumo a Deus.

Como “Ávila”, este poema também termina com uma quadra na qual se menciona a severidade geográfica da cidade, com sua “altas cristas [...] desertas”; aqui, porém, o propósito parece ser realçar a virtuosidade da religiosa igualmente “alta” e “intocada” – virgem, evidentemente, mas também intocada pela civilização da técnica. Ou seja, Santa Teresa e sua experiência mística (atemporal, porque busca o contato com o eterno) seriam elementos de permanência do passado no presente.

•

Posto entre “Santa Teresa de Jesus” e “São João da Cruz”, “Segóvia” (*PCP*, pp.585-6) faz a ligação entre os dois santos. A cidade e sua população são apresentadas como

essenciais – o espaço é *enxuto* –, sensível – *nervo exposto* – e rude – o *timbre* de seu *povo* é *áspero* –, descrição semelhante à de outras localidades ao longo do livro, principalmente daquelas localizadas em Castela e na Andaluzia, nas quais há a preocupação poética de ajustar “o homem e o solo”. Ademais, o eu-lírico percebe em Segóvia traços do passado – uma “experiência primitiva” – no presente – “chegada até nós intacta” – explicitando mais uma vez seu programa literário nostálgico.

A *secura* da cidade – que sente *sede* – é ressaltada pela existência de um aqueduto romano desativado no século XIX: essa impressionante construção *concreta*, traindo seus propósitos, está duplamente seca: primeiro porque não serve mais para levar a preciosa água aos moradores; depois porque sua arquitetura é longilínea e delgada – “largo e leve”. A seguir à marca da civilização pagã (ainda que sua função seja prática), o poeta menciona a igreja de San Millán, cuja construção iniciou-se no século XI – mil anos depois do aqueduto –, e cuja função seria *delimitar* e *arredondar* (dar arremate?) o espaço circundante. Favorecida por Alfonso X, “el Sabio”, o “rei astrólogo” do verso vinte dois, a cidade foi construída em um pico rochoso cercado por dois rios não mencionados – o Eresma e o Clamores –, *asfixiado* e *sólido*, com sua imponente catedral de torres altas, similares a dedos, atrás das quais o sol se põe.

•

Amigo de Santa Teresa, São João da Cruz (1542-1591) é conhecido como um importante místico e por ser o autor de *El Cántico Espiritual*, inspirado no *Cântico dos Cânticos* e cedo incluído no *Index Prohibitorum Librorum* por seu claro conteúdo erótico, escrito ademais em língua castelhana⁵⁴. A composição muriliana dedicada a ele se inicia com uma aparente alusão justamente à escrita de *El Cántico...* e à sua subsequente difusão,

⁵⁴ Como explicou a Profa. Dra. María de la Concepción Piñero Valverde, o *Cântico dos Cânticos* circulava apenas em latim na Espanha quinhentista, pois sua tradução para o castelhano estava proibida pela Igreja. Frei Luís de León ficou cinco anos preso por desobedecer a essa proibição. Havia pelo menos dois livros de São João da Cruz na biblioteca muriliana: *El Cántico Espiritual*, uma edição castelhana sem data, publicada em Paris (sem marcas de leitura); e a segunda edição de *Poesías Completas y Otras Páginas*, com seleção e estudos de José Manuel Bleuca, publicada em Saragoça pela Editorial Ebro, em 1951. *Poesías Completas...* traz *El Cántico Espiritual*, *Llama de Amor Viva*, poemas menores, “avisos y sentencias” e parte do epistolário; o exemplar apresenta, além de diversos grifos, um índice manuscrito de Murilo Mendes, indicando uma leitura cuidadosa e atenta.

tornada arriscada pela censura: não fosse pelas carmelitas descalças, que produziram e preservaram secretamente vários manuscritos da obra até sua impressão em castelhano, em 1677 (oitenta e seis anos após a morte de São João⁵⁵), a obra talvez estivesse hoje perdida:

Viver organizando o diamante
(Intuindo sua face) e o escondendo.
Tratá-lo com ternura castigada.
4 Nem mesmo no deserto suspendê-lo.

Diamante, aqui no sentido metafórico provável de *poesia* (no sentido etimológico pleno da palavra), pode também conotar *perfeição* e *pureza*; com um ou mais desses sentidos, reparece em “Morte Situada na Espanha” (*PCP*, p.619), onde se diz que a *morte* “extingue o livre arbítrio e seu diamante” – ou seja, a pedra preciosa seria um produto da livre vontade humana transformada em ação, a um só tempo mística e a concreta. Compreendido isso, percebe-se uma crítica velada ao catolicismo espanhol: toda tentativa de cercear as ações humanas, de impor limites à liberdade, impede a organização de diamantes, do máximo desenvolvimento espiritual e artístico, quase tão grave quanto ao aniquilamento físico do próprio artista.

A ideia de um aprendizado derivado do silêncio ecoa diversas passagens da obra do carmelita, como esta, marcada pelo poeta: “Uma palavra falou o Pai, que foi seu Filho, e este fala sempre em eterno silêncio, e em silêncio há de ser ouvida a alma” (*PCOP*, p.117, tradução minha). O místico deve se recolher em oração e meditação para se comunicar diretamente com Deus, ficar apartado dos demais, pelo menos temporariamente (nem São João da Cruz, nem Santa Teresa pregavam o completo isolamento); essa experiência era explicada com o símile de uma chama interior, capaz de iluminar a mais escura das noites (aliás, o título de outro poema joãocruciano é justamente *Noche Oscura*, explicitamente aludido no décimo verso). Percebe-se nisso uma sutil admoestação aos sacerdotes acovardados diante de Franco: a verdadeira fé não deixaria nunca de arder nas trevas ditatoriais.

⁵⁵ Muito embora uma tradução francesa de *El Cántico Espiritual* tenha sido publicada antes, em 1622.

O verso final alude um dístico aforístico de uma gravura de *Subida del Monte Carmelo*, cujos versos “declaran el modo de subir por la senda al Monte y dar aviso para no ir por los dos caminos torcidos” (*PCOP*, p.39) são uma referência ao caminho ortodoxo da ascensão espiritual até Deus; a página trazendo essa gravura, com um longo título latino derivado de um salmo bíblico⁵⁶, está marcada no índice manuscrito pelo poeta mineiro no volume *Poesías Completas e Otras Páginas*. Eis o dístico:

Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada. (*PCOP*, p.39)

E eis o verso muriliano:

13 Para vir a ser tudo, é preciso ser nada.

A admoestação original (a última de uma série intitulada “Modo de tener al todo”) poderia ser explicada da seguinte forma no contexto místico dos versos: se você quiser participar da comunhão de Deus no mundo que virá (*ser tudo*), não deve buscar riquezas, prestígio e poder mundanos (*ser algo no nada*). Dito de outro modo: o caminho da Salvação cristã é a humildade e o desapego dos bens terrenos. No poema em português, isso é radicalizado em um aparente oxímoro similar ao do verso citado em “Ávila” (“muero porque no muero”): não basta mais ser humilde, agora é preciso se anular completamente neste mundo se se desejar ser salvo – *ser nada, esquecer seu diamante* (a glória literária?), *esvaziar seu esqueleto*.

•

Dos religiosos espanhóis, passamos em “O Dia do Escorial” (*PCP*, p.587) para os antigos monarcas, habitantes eventuais desse sóbrio e austero palácio de “granito abstrato”, descrito no entanto como “de soberba” – sem dúvida comentando o caráter *contraditório* de

⁵⁶ “*Mons Dei Mons Pinguis Mons Coagulatus Mons in Quo Beneplacitum Est Deo Habitare in Eo* Ps. 62.16”.

um de seus mais ilustres ocupantes, Filipe II, capaz de a um tempo *ilustrar* e *castigar* seu reino (em certo sentido melhor do que Franco, incapaz de ilustrar), e que na terceira estrofe se jacta de ter *levantado Américas, trajado o sol e construído o céu futuro* etc. Outros versos destacam o contraste entre o espaço limitado (ainda que impressionante) da construção e o mundo vasto (“O espaço o espaço o espaço aberto”) governado a partir dela:

15 O rei que demarca a terra,
Minuciosos e preciso,
Ocupa na sua cela o espaço de dois metros.

•

Analisarei “Homenagem a Cervantes” (PCP, pp.587-8) com maior detalhe no capítulo seguinte; por ora note-se como nesse poema não está sempre muito claro se algumas referências são ao escritor ou a Dom Quixote (por exemplo, logo na primeira estrofe), muito embora o eu-lírico considere o cavaleiro manchego uma personagem de ficção. O interesse muriliano pelo escritor basta para tornar esses versos algo idiossincráticos no contexto literário iberoamericano, cuja práxis era (é?) “homenagear” apenas a personagem, lida através do prisma anacrônico romântico; ou seja, nem sempre os que compuseram versos ou livros dedicados a Dom Quixote leram o romance cervantino, contentando-se em citar ou aludir a episódios bem conhecidos por todos – como a aventura dos moinhos de vento –, calando-se sobre outros ignorados pelos não-leitores.

A temática nostálgica de *Dom Quixote*, similar à muriliana (ainda que paródica), deve ser ressaltada: um fidalgo decide armar-se cavaleiro para fazer reviver um mundo que não mais existia, povoado por guerreiros solitários cujo maior ideal era a defesa desinteressada dos fracos e oprimidos; como o leitor sabe, embora o protagonista ignore (e nisso ele não estava sozinho, como demonstrou a jovem Santa Teresa), é que esse passado era uma mera idealização, existindo apenas em livros como *Amadís de Gaula* ou *Tirant lo Blanc*.

No mais, o poema trata da relação estreita entre o ambiente, sempre desértico e rude, e o caráter de sua gente, similarmente a “O Sol de Ilhescas” (PCP, pp.588-9), dedicado não à localidade (que “prepara a Toledo”), mas ao astro responsável por iluminá-la e secá-la (e quem lhe dá de beber?, pergunta o poema, sem responder; decerto não o Santo Ildefonso da pintura de El Greco, pois este precisa igualmente ser nutrido e hidratado).

•

“Toledo” (PCP, pp.589-91) menciona um pintor e três escritores: El Greco (além de ser citado pelo nome, alude-se ao quadro *Enterro do Conde de Orgaz*, exposto na Iglesia de Santo Tomé), Garcilaso de la Vega (nome de uma *calle* silenciosa e estreita), Cervantes (autor da expressão “peñascosa pesadumbre”, em *Persiles y Sigismunda*, III.8) e Lope de Vega. Deste último são os versos citados verbatim (“A mis soledades voy, / de mis soledades vengo”), de *La Dorotea*, poema de 1632; usados já nas epígrafes, eles são transcritos nada menos do que em três ocasiões, integrando-se harmoniosamente ao poema (apesar da língua diferente) e ajudando a configurar como um espaço de solidão a antiga capital espanhola – ela mesma solitária em meio à imensidão árida de Castela, testemunha silenciosa da história de godos, muçulmanos e castelhanos, numa sucessão de conquistas e reconquistas. A terceira das transcrições encerra o poema, mas com uma curiosa inversão dos verbos:

A mis soledades vengo,
De mis soledades voy.

Murilo Mendes talvez tenha trocado a ordem dos verbos porque o poema descreve um movimento de aproximação da cidade gótica, alcançada no fim: estando fora, o eu-lírico precisaria primeiro ir a suas *soledades* para depois voltar; estando lá, o movimento se inverte.

A solidão *explosiva* é reiterada repetidas vezes, nas ruínas, nas *calles*, nas igrejas, na “rocha intensa”, na antiga convivência entre judeus, mouros e cristãos, não mais existente nem entre cristãos (assassinando-se mutuamente na guerra civil). O terceto inicial diz que a cidade possui dois planos, um concreto – de *solidez* e *intensidade* – e outro abstrato – de *solidão* e *silêncio* –, sendo preciso ao espanhol morrer no primeiro para renascer no segundo. E se no plano concreto “vaidade das vaidades, tudo é vaidade” (Eccl. 1:2) pode ser considerado uma verdade, no abstrato ela é outra: “solidão das solidões, tudo é solidão”.

“El Greco” (PCP, pp.592-3) é o único poema do livro dedicado a uma personagem não nascida em solo espanhol, embora estreitamente associada a ele, ou mais especificamente a Toledo; assim, além de dar prosseguimento à composição anterior, ele permite uma identificação tácita entre o pintor “bizantino, italiano incerto” e o poeta mineiro, igualmente italiano incerto: como aquele, este também parece ter *encontrado* “em Castela sua medida”, *matéria* e *forma* – “inspiração”, se se preferir. Reveladoramente, descobre-se aqui porque não há versos dedicados aos “pintores antigos castelhanos” – da perspectiva muriliana, enquanto a pintura catalã foi fundada na Idade Média, a de Castela o foi por El Greco, “aparentemente sem medida” (no duplo sentido de desmedida, exagerada, e de não obediente ao cânone renascentista das proporções na arte), apaixonada, espiritual, e seca como os homens e a terra que retrata, alternando-se entre a morte e a vida. Diz uma crítica de arte:

Suas raízes artísticas são diversificadas: ele viajou entre Veneza, Roma e Espanha, vindo a estabelecer-se em Toledo. As doutrinas cristãs espanholas tiveram impacto crucial no modo como El Greco encarava a pintura, e sua arte representa uma fusão de veemência e comedimento, zelo religioso e neoplatonismo, tendo sido influenciado pelo misticismo da Contrarreforma. (HP, p.145).

Impacto ativo, de alguém que, tendo estudado atentamente a pintura dos mestres itálicos e hispânicos, decidiu emulá-los até certo ponto, adaptando-os ao seu artesanato, digamos, de pintor de ícones na sua Creta natal.

“A Tesoura de Toledo” (PCP, p.593) dá fecho ao miniciclo centrado na cidade, apresentando-a como o ponto de união e ruptura das “duas Espanhas”, formadas por elementos europeus (cristãos) e africanos (muçulmanos), ao mesmo tempo complementares e antagônicos (como a vida e a morte).

•

O militarismo religioso de “Santo Inácio de Loiola” (PCP, pp.593-4), ao contrário do cavaleiresco de Santa Teresa, é o dos exércitos organizados, com seus capitães, sargentos, infantaria; sua descrição inicial bem poderia ser a de Leônidas ou de outro aguerrido habitante da célebre cidade-quartel da Grécia Antiga: ele é um *duro militante iniciado na carga terrestre e no fogo total* (fogo a um tempo vital, sanguíneo, e mortal, destruidor), um *homem cujo corpo vitorioso fora talhado* (não moldado) e que *ouvira a palavra essencial* (o laconismo, palavra derivada da região onde ficava Esparta, designa um discurso restrito ao essencial, avesso ao palavrorio desnecessário). Ao contrário dos espartanos, o seu campo de batalha era espiritual, *as comarcas do invisível*; como eles, ele desejava *organizar o espaço humano*, hierarquizá-lo do mesmo modo como fez com a Companhia de Jesus, a ordem religiosa fundada por ele, cujas maiores armas eram as Escrituras e a oratória precisa. Armado de *fúria terrestre, castigado*, ele teria sido *absorvido no plano coletivo* de sua companhia de padres-soldados, unindo-se irreversivelmente a ela.

Embora não fosse um *artista concreto* – como Murilo Mendes, avesso às hierarquias –, Santo Inácio teria emulado a ninguém menos do que o Artista Supremo, Deus, no sentido em que teria formado sua *arquitetura* complexa (*barroca*) a partir de sua própria alma – *à sua própria imagem*.

•

Dedicados ao poeta cordovês, “Arco de Góngora” (PCP, p.594) e “Lida de Góngora” (PCP, pp.594-5), sobre os quais discorrerei mais no capítulo seguinte, servem em

parte para radicalizar as oposições internas percebidas pelo autor modernista na cultura espanhola: a poética culteranista, preconizando a síntese de elementos díspares e até contrários, além de servir como estímulo aos versos murilianos, ainda é usada para expor a contradição de uma cultura cristã apegada ao espetáculo pagão das touradas: a estrofe final do segundo poema, em particular, parece ser uma exortação a que os leitores se oponham à ditadura: dizer sim à Igreja não significa dizer sim a Franco, e ainda que o regime o ameace de morte, isso faria de você um mártir da verdadeira fé.

•

Grande admirador de Mozart e da música clássica em geral, o poeta juizforano dedica aqui uma única composição a esse tipo de artista – “A Tomás Luís de Victoria, Músico” (PCP, p.595) –, descrito como capaz de dar alma ao conjunto (*coral*) dos homens em conflito (*agonísticos*), o “lamento encarnado espanhol” a Deus. Parte do vocabulário usado aqui (*arquitectura, timbre, rigoroso, columnas*) é encontrado em “Arco de Góngora”, descrito como um poeta musical; por outro lado, Victoria é associado à *arquitectura* (embora esse termo seja muitas vezes um substituto de *estrutura*) e, no verso final, à *pintura*.

•

Apesar de Francisco de Quevedo e de Diego Velázquez serem mais novos do que Calderón de la Barca, este aparece antes deles na ordem dos poemas; com isso, Murilo Mendes forma outro bloco temático literário, unindo os três grandes dramaturgos canônicos aurisseculares: além de compartilharem um mesmo tema – a da oposição entre predestinação e livre arbítrio, que divide teólogos até hoje –, a citação quase literal de um verso de *La Vida es Sueño* em “Inspirado em Lope de Vega” (PCP, pp.595-6), a primeira das três composições, em vez de em “Tema de Calderón” (PCP, pp.596-7), reforça essa união, cujo centro é “Tirso de Molina” (PCP, p.596). Analisarei esses três poemas no capítulo seguinte; por ora, ressalto como a menção reiterada ao livre arbítrio como aparente causa *sine qua non* de salvação (essa é uma leitura possível, mas de modo algum exclusiva) serve para mais uma vez criticar a postura do clero espanhol em relação a um regime que

usa o trabalho forçado e o justifica como necessário à expiação: como Don Juan, o pecador deve arrepender-se a tempo impelido pela sua consciência, sendo-lhe facultado decidir-se pela danação. Ainda que a Graça Divina não esteja condicionada à ação humana, ao impedir esse movimento espontâneo rumo à Salvação, Franco e os sacerdotes que o apoiavam arriscavam-se a perder a si mesmos.

“Tempo de Quevedo” (*PCP*, p.597) – cuja análise pormenorizada também será feita adiante –, parece dar continuidade a esse argumento: localizado antes da metade do livro, seus versos remetem ao Juízo Final, quando Deus julgará a todos com implacável precisão matemática, dando a conhecer a cada um o que lhe cabe e sem se importar com o *vão angelismo* oficial do regime fascista.

•

Ao dedicar boa parte de seus poemas a autores espanhóis, Murilo Mendes segue uma prática comum a outros poetas de finais do século XIX e da primeira metade do XX, cujos versos cantam uma ou outra nação (como quer que entendamos seu conceito): Camões e o padre Vieira em Fernando Pessoa; Homero e Ana Comnena em Kaváfis; Quevedo e Cervantes em Blas de Otero; Pero Vaz de Caminha em Oswald de Andrade. Como se pôde verificar até agora, a “esplêndida galería de retratos dedicados a poetas españoles de todos los tiempos” (*RCB*, n.º. 44, p.57) de *Tempo Espanhol* é seletivamente católica, muito embora os conterrâneos de Dámaso Alonso se orgulhem de uma história literária antiga, iniciada ainda no Império Romano⁵⁷; de fato, apenas escritores cristãos, e da Idade Média em diante, servem de tema a poemas particulares. Em Córdoba, por exemplo, a cidade natal de Góngora, nasceram o filósofo latino pagão Sêneca o Jovem (morto em 65 d.C., foi preceptor do imperador Nero), o seu sobrinho Lucano (39-65 d.C.,

⁵⁷ Assim como a crítica literária brasileira costuma (ou ao menos costumava) iniciar a literatura brasileira no período colonial (alguns com Pero Vaz de Caminha), incorporando ao cânone escritores portugueses nascidos em terras americanas como Gregório de Matos e o padre Vieira, a espanhola faz recuar a sua a Sêneca. Poderíamos argumentar que o filósofo estóico não era espanhol, uma vez que a *Hispania* não se tornara ainda a *Espanha*, mas, como no caso do “Boca do Inferno”, isso não vem ao caso aqui, e sim a sua simples incorporação ao cânone.

autor do poema épico *Farsália ou Guerra Civil*⁵⁸), o filósofo judeu Moisés Maimônides (1136-1204) e o erudito muçulmano Averróis (1126-1198); embora todos sejam enumerados em *Espaço Espanhol* (PCP, pp.1177-8), nada se diz aqui a respeito deles, nem de Marco Valério Marcial, nascido na antiga BÍlbilis, em Saragoça (emulado diversas vezes por Francisco de Quevedo), ou do grande retórico Quintiliano, natural da atual Calahorra, em Navarra. Embora a omissão específica dos autores judeus e árabes possa ser interpretada como uma crítica velada à intransigência religiosa ibérica, que expulsou toda a sua população semita após a Reconquista (uma forma de dizer que, uma vez que os havia expulsado, o país não tinha mais direito de se jactar de sua proeminência), todos eles – mais os pagãos – são “ausências conspícuas”, para usar a expressão derivada de Tácito (*Anais*, III.76), no que aclaram os propósitos poético-religiosos murilianos, de definir a Espanha como uma *nação cristã*.

Caberia tentar responder apenas porque alguns autores cristãos medievais tão importantes – como Isidoro de Sevilha, definido por Menéndez y Pelayo como “noster Varro” e “noster Plinius” (*SICOE*, p.19) – são omitidos, assim como Baltasar Gracián e Garcilaso de la Vega (referido em “Toledo”, sua ausência pode se dever ao fato de o autor considerar sua “poesia formalmente perfeita, porém um tanto convencional e fria” (PCP, p.1221)). De Ramon Llull nada digo; sua ausência deve-se decerto ao poema dedicado a ele em *Poesia Liberdade*. Mas como justificar a de Gracián, de quem Murilo Mendes possuía três exemplares, dois de *El Criticón* e um de *Oráculo Manual*?⁵⁹ Obviamente o livro seria muito mais longo se todos os autores cristãos de vulto nascidos em solo ibérico fossem incluídos, mas algumas ausências surpreendem.

Da perspectiva do livro, de qualquer forma, as letras espanholas começariam com os autores católicos castelhanos da Idade Média – os chamados “poetas antigos espanhóis”, entre os quais o autor do romance traduzido –, prosseguiriam com Jorge Manrique e com os autores aurisseculares – Santa Teresa de Jesus, São João da Cruz, Miguel de Cervantes,

⁵⁸ O fato de a *Farsália* narrar as consequências funestas de outra guerra civil – a que opôs Júlio César a Pompeu pelo controle de Roma, no século I a.C. torna sua ausência bastante significativa.

⁵⁹ Um dos exemplares é da década de 1960, é verdade, mas o simples acúmulo de edições parece indicar um interesse continuado pelo autor.

Góngora, os três grandes dramaturgos canônicos (Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca) e Quevedo – e terminariam, adiante, com quatro escritores da chamada *Edad de Plata* – Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Federico García Lorca e Miguel Hernández. Muitos deles, além disso, são citados, mencionados e aludidos alhures, como Santa Teresa em “Ávila”, Cervantes e Lope de Vega em “Toledo”, Góngora em “Pueblo”. Destaque-se que, nessa sua seleção, o poeta mineiro submeteu-se não só a seus gostos pessoais, mas também à opinião da crítica, cujo cânone segue obediente (mesmo que de forma um tanto idiossincrática): de fato, apesar da ausência de um ou outro autor canônico (como os citados no parágrafo anterior), não há a inclusão de nenhum nome “menor” ou “desconhecido” – como, talvez, Francisco de Aldana ou frei Hortensio Félix Paravicino⁶⁰ –, nem tampouco de escritores “nacionalizados” pelos estados ibero-americanos – como *sor* Juana Inés de la Cruz, tornada mexicana, ou Juan del Valle y Caviedes, incorporado à literatura peruana.

•

Fundada em torno da fortaleza moura de Magerit, a vila de Madri só se tornou capital do reino de Las Españas em 1561, quando não ultrapassava vinte mil habitantes, por decisão de Filipe II. Sua população cresceu rápido, fazendo dela o centro político, econômico e cultural do imenso império, ultrapassando em importância Toledo, Sevilha e Barcelona. Foi nessa cidade, no final do século XVI e durante todo o XVII, que viveram, se conheceram, travaram amizade (ou juraram inimizade) e atuaram muitos dos escritores, religiosos, filósofos e artistas aurisseculares. Em “Madrid” (*PCP*, p.598-9), o eu-lírico lamenta a ausência de elementos da paisagem natural em suas ruas pavimentadas, e de monumentos importantes nessa cidade nem “antiga, nem atual” (de certa forma mais nova do que a cidade de São Paulo), como aqueles encontrados nas milenares Roma e Paris; porém, essa falta de atrativos *turísticos* seria compensado pelos seus “monumentos humanos”, pelo seu “povo / denso, nervoso, sensível”,

Que sabe amar, dialogar,

⁶⁰ “Desconhecidos” nos dias de hoje, esteja claro, já que ambos parecem ter gozado de fama e popularidade quando vivos.

10 Dividir gozo e trabalho,
Racionalizar sua pena
E despistar o cronômetro.

O madrilenos seria uma gente de certa forma unida na luta quotidiana pela vida, que canta e conversa (e conspira) na Puerta del Sol, enquanto nos porões da sede do Ministério do Interior, na mesma praça, sem que fosse segredo para ninguém, os opositores do regime eram torturados e mortos⁶¹:

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

•

Dando continuidade à temática madrilenos, somos a seguir apresentados a Diego Velázquez (1599-1660), pintor oficial e amigo de Filipe IV, conhecido por seus quadros mitológicos, religiosos, políticos e áulicos, como *A Forja de Vulcano* (de 1630), *Cristo na Cruz* (do ano seguinte), *A Rendição de Breda* (de 1634) e *Las Meninas* (de 1656) – no qual a infanta Margarida Teresa aparece cercada por suas aias, pelo próprio pintor, pelo casal real (refletido em um espelho) e por outros membros da côrte. Nascido em Sevilha, ele é hoje considerado um dos “monumentos humanos” de Espanha; chamado por Édouard Manet de “le peintre des peintres”, grande parte de suas obras está abrigada no Museu do Prado e em outras instituições públicas (o MASP possui um retrato do conde-duque de Olivares).

“Velázquez” (*PCP*, pp.599-600) começa definindo-o como um *resumo* da *tensão* entre contrários do *espanhol*: andaluz de nascimento e castelhano de profissão, emulando a um só tempo os estilos flamengo e italiano da pintura renascentista, ele

⁶¹ Poucos anos depois, em 1963, Julián Grimau, um membro do Partido Comunista espanhol, tentaria o suicídio jogando-se de uma das janelas do prédio. Ele sobreviveu só para ser executado em seguida.

Demarca os precisos limites

32 Onde Espanha se reconhece autônoma.

Sua grandeza estaria em seu conhecimento de que a pintura não é – não pode ser – uma atividade meramente decorativa: para ser arte, ele precisa ir além, *orientar a rígida consciência* do país, *elucidar o espaço* retratado, *suportar a verdade plástica da côrte* e do restante da sociedade. *Consciente e voluntário*, seu pincel delimita e define as pessoas e as coisas com a cor, mais do que com a precisão do traço – seus contemporâneos já diziam que suas pinturas devem ser admiradas de uma certa distância, “quando então as pinceladas de cor, aparentemente sumárias, unificavam-se de súbito na imagem, como se por milagre” (*HP*, p.196):

15 Situando a cor, seu pincel a define:

Suprime a fluidez, a suavidade,

Qualquer elemento opaco ou impreciso.

•

A planície castelhana mostra-se arredia à história contemporânea em “Chuva em Castela” (*PCP*, p.600): enquanto o mundo dividia-se entre dois erros – o comunista e o capitalista –, a Espanha, que poderia com sua história oferecer uma alternativa melhor, preferia se apegar ao fascismo e ao catolicismo reacionário. Mas essa “seca” político-religiosa não deveria durar para sempre: mesmo no *Dom Quixote*, obra tão pouco afeita a descrever a natureza, chove⁶²; mesmo nas terras áridas de Castela chove; mesmo no regime de Franco chove, e tanto (“a galope”) que acabará por lavar o *preto* – a mancha intolerante – da religião imaculada e do caráter castelhano.

É digno de nota que Gerardo Diego (1896-1987), a quem se dedica o poema, foi um dos únicos intelectuais de renome a ficar até o fim ao lado dos *falangistas*, para os quais

⁶² *DQ* I.21: “En esto, comenzó a llover un poco, y quisiera Sancho que se entraran en el molino de los batanes [...]”

compôs vários encômios poéticos, ainda que isso, aparentemente, pareça não tê-lo indisposto muito com os seus colegas. Muito embora Murilo Mendes pareça ter admirado sua obra (possuía dele dois títulos), sua dedicatória pode ser facilmente entendida como uma provocação, motivada talvez pelos versos de “Lluvia”, uma das estrofes dos quais diz:

Cruza la lluvia a la otra orilla
No he de maltratarla yo
Ella acelera el molino
20 y regula el reloj (MEVH, p. 118).

e. Decadência e *Edad de Plata*.

Dois pintores – Velázquez e Goya – fazem a transição do *Siglo de Oro* para a percebida decadência política, econômica e militar do Império Espanhol, suplantado primeiro pela França e em seguida pela Inglaterra. Considerado o “maior pintor do século XVIII [...] sem nenhuma ressalva” (HP, p.248), Francisco de Goya (1746-1828) é um dos poucos artistas espanhóis daquele século hoje conhecidos fora de Las Españas, visto por alguns como o último resquício de grandeza antes da “irreversível” queda, completada em 1898 com a perda de Cuba para os Estados Unidos. Trata-se, como se vê, de uma leitura teleológica, causa ou consequência da *Leyenda Negra*.

Pintor oficial da cômte de Carlos IV, conhecido pela série de gravuras satíricas intitulada *Los Caprichos* (entre as quais a mais famosa é “El Sueño de la Razón Produce Monstruos”) e por seu retrato pungente da execução de reféns em *O Três de Maio de 1808* (de 1814) – no qual ele “consegue nos fazer sentir que somos tanto os executores quanto os executados, [com] o duplo potencial que todos temos para o bem e para o mal” (HP, p.250). Essa ambivalência aparecesse nos versos de “Goya” (PCP, pp.600-1), nos quais se diz que o pintor seria vítima e algoz;

Ao mesmo tempo

Testemunha da invasão do reino pelas forças napoleônicas em 1808, responsáveis por aquela execução, Goya uniria o instinto animalesco de um predador (do conquistador dos séculos anteriores, responsável pela máxima expansão do império espanhol) à “lucidez objetiva do cientista” (a capacidade de observação desapaixonada da invasão e de suas consequências, bem como da continuidade dos esplendores restritos à côrte). Ele seria o único artista capaz de captar e representar a “Espanha adversa”, porque decadente, e a Igreja “bifronte”, olhando ao mesmo tempo o Cristo e o monarca (como aquela sob Franco), graças ao seu caráter “bem espanhol” de “passar a vida ao fio da espada” nos seus quadros e à sua *crueledade* e sarcasmo, aparentes mesmo quando pinta retratos de mulheres, inocentes na superfície: ele *mata* com sua pincelada precisa (“estocada certa”) a fama das damas retratadas, tornadas um pouco ridículas em suas presunções. Capaz de transformar o mito em quotidiano, ele a um tempo parece retratar e *inaugurar* os seus contraterrâneos, e se “[m]ata Espanha”, é para poder purgá-la e *ressuscitá-la*.

•

Em “Teoría y Juego del Duende” (*PNYC*, pp.141-156), sua mais famosa conferência, García Lorca se põe a explicar o que seja *el duende*, termo usado pelos andaluzes para definir uma qualidade algo indefinida dos artistas, um “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica”. Ainda que capaz de “possuir” a alma de alguém, ele nada teria dos duvidosos e pouco inteligentes diabos de católicos e luteranos, pelo contrário: seus ancestrais diretos seriam o alegre e irrequieto *dáimon* de Sócrates e o *demonillo* melancólico de Descartes. Algo parecido ao *gênio* dos românticos, *el duende* seria mais inconstante e – de certo modo – temperamental: uma *cantaora* de flamenco só conseguiu atraí-lo depois de “matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador”:

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! (*PNYC*, p.148)

A expressão *el duende* tornou-se bastante conhecida em todas as línguas europeias, embora nunca tenha suplantado o *gênio*; todos aqueles, porém, que de alguma forma desejam aludir a Lorca, ou mencioná-lo, ou homenageá-lo, referem-se a ela, ainda que superficialmente. Murilo Mendes não é diferente, e cita a expressão não só em “Canto a García Lorca”, mas também em “Manola” (*PCP*, pp.601-2), que tematiza uma cantora e dançarina de uma casa noturna qualquer.

Uma leitura paralela desses versos e da conferência revela como parte deles – do 11 ao 19 – funciona como uma quase paráfrase dela: a entrega da madrilenha Manola à sua arte parece bastante com a descrita pelo poeta andaluz da *cantaora* La Niña de los Peines (tema de outro poema adiante), inclusive com a repetição (recontextualizada) de vários termos e expressões: *planta de los pies* / planta dos pés; *sangre* / sangue; *cabellera* / cabeleira etc. além da própria *el duende*. Porém, enquanto a narrativa castelhana se passa em Cádiz, em meio a ouvintes célebres e exigentes, a brasileira ocorre na capital do país, entre anônimos mais preocupados em *charlar* (conversar) do que em apreciar a canção: enquanto a personagem lorquiana convocara seu espírito pessoal para agradar o seu público de admiradores, a muriliana o faz para se consolar de sua vida miserável e *castigada*, para compensar o *silêncio* a que ela e o restante de seus compatriotas foi forçada pelo “gume afiado” da repressão.

“Manola” está dedicado a Rafael Santos Torroella (1914-2002) – crítico de arte, tradutor (de Fernando Pessoa, entre outros), poeta e desenhista catalão – e à sua esposa Maité Bermejo Torroella (falecida em 2013).

•

Tanto “O Rito Cruento” (*PCP*, p.602) quanto “Na Corrida” (*PCP*, p.602) alegorizam a propensão à morte e à violência dos espanhóis, adeptos entusiasmados das touradas, apresentadas como um rito pagão, concorrente em popularidade com o cristianismo, no qual o toureiro, como um sacerdote antigo, sacrifica sua vítima

involuntária, podendo se tornar ele próprio o sacrifício. Um rito preciso, em que vida e morte (ainda *hombridade* para o espanhol, apesar dos extermínios mútuos da guerra civil) se enfrentam (se *afrontam*) e se equilibram; onde, como no livro – *La Hora de Todos* – de Quevedo, toureiro e touro se conhecem e se descobrem, vivenciando ambos aquele momento definidor e decisivo de seu caráter e de sua alma, imediatamente antes do confronto decisivo, mas quando já não há mais volta.

O primeiro escritor espanhol a utilizar *hombridad* para designar o caráter de seu povo foi Miguel de Unamuno; sabendo ler em português, tendo visitado Coimbra e outras cidades do país vizinho em mais de uma ocasião, Unamuno não criou o termo, mas o descobriu nos escritos de Oliveira Martins, um historiador e psicólogo lusitano, para quem *hombridade* seria um traço definidor dos castelhanos. O jovem reitor de Salamanca adotou imediatamente o termo, pois via nele uma melhor alternativa a *humanidade*, “carregado de pedantismo”, definindo-o como “a qualidade de ser homem, de ser homem inteiro, verdadeiro, de ser todo um homem”; e completava: “São tão poucos os homens de quem se possa dizer que são todo um homem!” Hoje *hombridade* denota, entre outras coisas, aspecto varonil, dignidade, nobreza de caráter e altivez louvável.

•

“Lamento de Rosalía” (*PCP*, pp.602-3) está dedicada a Rosalía de Castro (1837-1885), nascida em Santiago de Compostela e em grande parte responsável pelo *Rexurdimento* da moderna literatura galega. O poema parece dialogar ao mesmo tempo com alguma composição dela e com as trovas galegoportuguesas, cujas forma e construção sintática aqui e ali repete:

Ai flores, ai flores do verde ramo,
5 se sabedes novas do meu amado!
Ai Deus, e u é? (*CMGP*, p.121).

Expressões como “alaúde chuvoso” também parecem remeter ao cancionero medieval.

Daquelas que cantan as pombas i as frores
Todos din que teñen alma de muller,
Pois eu que n'as canto, Virxe da Paloma,
¡Ai! ¿de que' a terei? (PG, p.62).

Embora não tenham sofrido tanto quanto bascos e catalães, os galegos viram sua cultura e língua igualmente atacadas a partir de 1939 com a imposição cada vez maior do castelhano; embora tenha falecido cerca de sete anos antes do nascimento de Franco (em 1892), a presença dessa poeta, responsável por dar fim aos chamados *Séculos Escuros* das letras galegas, evidencia a complexidade e a riqueza da nação (multinacional) espanhola, tornada mais pobre pelas arbitrariedades do ditador.

O poema está dividido em três partes, cada uma correspondendo a uma estrofe: a primeira, com seus verbos no passado, evoca a época (positivada) em que Rosalía viveu, quando Franco sequer era nascido; uma idade áurea, na qual a poesia sentimental dela era ainda capaz de *convocar o campo e o vento verdes*, ambiente idílico onde era possível *rir*. A segunda parece remeter à Espanha pós-guerra, uma terra devastada e negativa onde as pessoas, famintas, não só não conseguem mais rir, como ainda perderam a capacidade de admirar as belezas naturais de sua terra, pois sua miséria (*fome e sede*) as impede de ver na paisagem nada além de *comida e bebida*. Talvez por ser galega ou mulher, a poeta surge na estrofe final como muito *doce* para “conter / [o] peso compacto da Espanha” amargurada do presente, restando ao seu “alaúde chuvoso” *suspirar e lamentar em vão* uma realidade que é incapaz de mudar: sua arte parece agora morta, *estendida* “na pedra fria” de um túmulo, talvez, enquanto apenas a “nova linguagem” permanece viva, *caminhando*. Ao eu-lírico, resta suspirar e lamentar com ela:

Ai Rosalía de Castro,
24 Ai Rosalía!

•

Pertencente à chamada *generación del 98*⁶³, Miguel de Unamuno (1864-1936), apesar de basco, adotou o castelhano como língua literária por considerar que a sua materna estava em vias de extinção – e por não acreditar na viabilidade do bilinguismo. Simpatizante de primeira hora das *falanges* nacionalistas, ele logo se arrependeu de seu apoio, tornando-se um dos primeiros intelectuais a cair vítima de Franco. Tendo dedicado sua vida à academia, Unamuno já fora perseguido antes: destituído duas vezes de seu cargo de reitor (para o qual fora nomeado aos trinta e seis anos) e de vice-reitor, pelo rei Alfonso XIII e pelo ditador Primo de Rivera, ele se viu obrigado a se exilar na França em 1924, retornando à Espanha apenas em 1930, com o estabelecimento da república. Novamente nomeado reitor (dessa vez de forma vitalícia) e chegando a se eleger deputado, ele logo se desiluiu com o novo regime, visto por ele como violento e antirreligioso – não por outra razão saudou os militares sublevados como “defensores da civilização cristã ocidental”. As prisões e execuções arbitrárias de amigos e alunos testemunhadas o fizeram mudar de opinião e, após um bate-boca público com um general e um professor franquistas (o segundo afirmara em um discurso que o País Basco e a Catalunha eram dois *cânceres* a consumir Espanha), ser definitivamente destituído da reitoria (pelo ditador em pessoa). Ele passaria as últimas semanas de vida em prisão domiciliar, vindo a falecer no último dia de 1936, aparentemente de causas naturais. Quando de sua morte, Antonio Machado escreveu:

Señalemos hoy que Unamuno ha muerto repentinamente, como el que muere en la guerra. ¿Contra quién? Quizá contra sí mismo.

“Pedra de Unamuno” (*PCP*, pp.603-4) está estruturado por essas aparentes contradições da personagem-título, descrita como possuindo um “coração agonístico” – entendendo-se *agonia* na sua acepção latina de *aflição, luta, combate*, tal como o autor basco entendera a palavra em *La Agonía del Cristianismo*, onde escreve que “la solidaridad para la vida es

⁶³ O termo *generación del 98* foi cunhado por José Martínez Ruiz, mais conhecido como Azorín (1873-1967), em um artigo de 1913, para designar um grupo de escritores que teriam sido afetados pela decadência imperial decorrente da Guerra Hispano-Americana de 1898, que acabou com a Espanha perdendo as colônias de Porto Rico, Cuba, Guam e Filipinas para os Estados Unidos. Uma característica comum desses escritores seria uma aguda percepção da crise moral, social, militar e política pela qual passava o país, expressa em verso e prosa. Entre eles, além de Azorín e do próprio Unamuno, estariam Pío Baroja y Nessi (1872-1956), Ramiro de Maeztu y Whitney (1875-1936), Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936), Ángel Ganivet e Antonio Machado (1875-1939).

lucha y se hace en la lucha” (AC, p.17). Há, porém, outros significados ligados ao termo na Antiguidade, que Murilo Mendes devia conhecer e que talvez tivesse em mente quanto o usou aqui: ἡ ἄγῳνία (*hē agonía*) era a *esterilidade* ou *infertilidade* entre os gregos e, em Tertuliano, a “vítima sagrada” (NDLP, p.53).

De Tertuliano poderíamos entender o título como uma referência algo criptográfica a São Pedro – “Fitando-o, disse-lhe Jesus: ‘Tu és Simão, filho de João; chamar-te-ás Cefas’ (que quer dizer Pedra)” (João 1:42). Assim como Pedro negara o Cristo três vezes antes de cantar o galo, para depois se arrepender e abraçar os seus ensinamentos, aceitando ser executado por Roma para dar testemunho de sua fé reencontrada, Unamuno precisara “negar” sua hombridade para, arrependido, desafiar abertamente o caudilho hispânico, atitude que igualmente lhe valeu a morte⁶⁴. Seria ele uma “vítima sagrada”, cujo exemplo de certa forma redentor serviria como a *pedra* sobre a qual a Igreja em Espanha tornaria a ser edificada (aludindo a Mateus 16:18)?

A um tempo cristão e dotado de um “pessimismo grego”, capaz de *tornar* “terrestre o céu”, espanhol por destino e escolha, Unamuno seria marcado por sua irreconciliável contradição, por aquela já mencionada *agonia*, pessoal, íntima, quase mística, ainda que bastante concreta. *Lidador* (como Góngora), para ele a “própria visão beatífica”

Será uma obra em progresso,

19 Um trabalho inacabável,

Eternamente insatisfeito – com o rei, com a república, com Franco –, Unamuno talvez se mostre descontente com Deus: assim, nem depois de morto poderá *descansar*, *cabendo-lhe* continuar a “luta contínua” que iniciou em vida. Creio ser útil comparar isso com o seguinte trecho de um romance soviético – *O Mestre e Margarita*, de Mikhail Bulgákov – escrito na década de 1930, mas só publicado na de 1960; nele, Woland, uma caracterização bastante estranha e complexa do diabo, e Mateus o Levita, um discípulo do Cristo, conversam sobre

⁶⁴ De novo, de causas aparentemente naturais. É pouco provável que Franco mandasse executar Unamuno, bastante conhecido no país e no exterior, ainda mais depois da repercussão internacional muito negativa do fuzilamento de García Lorca. Mas o acadêmico vivia sob muita tensão, e sua morte deve ter decorrido da (ou ter sido precipitada pela) incerteza quanto ao que o aguardava no futuro imediato.

a sorte do inominado “mestre”, cujo apego intransigente à integridade de sua arte o levará, como o acadêmico basco, a ter problemas com as autoridades. Diz Mateus:

— [Jesus] pede que você leve o mestre consigo e lhe devolva a tranquilidade. [...]

— [...] Ah, por que não o levam com vocês, para a luz?

— Ele não fez por merecer a luz, fez por merecer a tranquilidade – respondeu Levi com a voz triste. (*M&M*, p.409).

Terá o antigo reitor de Salamanca feito por merecer a luz?

•

Dedicado a Blas de Otero, “Pueblo” (*PCP*, p.604) descreve uma localidade não nomeada – generalização de um povoado espanhol “típico” –, entregue à sua rotina igual à de séculos atrás, desde que Espanha tornou-se católica (e mesmo antes). Seca e ensolarada como as cidades nomeadas até agora, centrada nas conversas em torno da fonte central, oásis humano em meio ao deserto sedento, ela é ainda monótona – monotonia reforçada pelo sétimo verso (“Os minutos pacientes limam os dias”), que remete àqueles de Góngora, usados nas epígrafes (“Las horas que limando están los días, / Los días que royendo están los años”). Pacata na aparência, a população desse *pueblo* traria latente o desejo da revolta, capaz de explodir a qualquer momento, “destacando-se na história”, crente que uma provável derrota significaria o martírio e a participação final do Reino de Deus.

Já “Sevilha” (*PCP*, p.605), a primeira composição dedicada à cidade, está dedicada ao poeta – sevilhano – Vicente Aleixandre (1898-1984), pertencente à chamada *generación del 27* e que, apesar de seu esquerdismo político, pôde permanecer na Espanha finda a guerra civil; preso pelos *falangistas* logo no início do conflito, foi libertado graças à intervenção pessoal de Pablo Neruda, na época cônsul do Chile em Madri. Amigo de Murilo Mendes, com que se correspondia, Aleixandre aproveitava o temor oficial de outra repercussão negativa internacional, como a provocada pelo assassinio de Lorca, para continuar – desafiadoramente – em seu país natal, ainda que pareça não ter levado sua

provocação até o limite. Seja como for, os versos desse poema definem a cidade andaluza nos mesmos termos de Toledo: como uma mistura (ou melhor: acúmulo) das culturas pagã (romana), muçulmana e cristã (barroca), “musa do sangue”, de sua gente sanguínea, mestiça (branca e morena), que espelha e ecoa elementos muitas vezes contraditórios como ela mesma e sua cultura. Basicamente feminina, Sevilha acolheria em suas ruas sinuosas, avessas à linha reta, um Cristo duplamente estranho, porque *moreno* e *apulanhado*, *sacrificado* “na rua / [c]omo ao touro na corrida”, esgotando a Paixão com sua paixão mundana e ciumenta.

•

O tema sevilhano prossegue de certa forma com os versos dedicados a Antonio Machado (1875-1939), nascido nela. Poeta eleito em 1927 para a Real Academia Española, também associado à *generación del 98* (embora tenha publicado *Soledades*, seu primeiro livro, apenas em 1903), ele viveu em várias cidades – incluindo Sevilha, Madri e Paris – antes de eclodir a guerra civil, quando passou por Valência e Barcelona antes de chegar à França como exilado; detido em um campo de refugiados em Calliure, ele veio a falecer ali mesmo, três dias antes de sua mãe. A última edição em vida de suas *Poesías Completas* (de 1938) incluía já uma elegia – “El Crimen Fue en Granada” – homenageando García Lorca.

A se julgar por sua biblioteca – na qual há apenas *Juan de Mairena* e um volume de homenagens datado de 1952 –, o interesse de Murilo Mendes por ele deve ter sido mais pela sua vida (trágica e exemplar) do que pela obra. De fato, “Pausa de Antonio Machado” (*PCP*, p.606) dá a impressão de dialogar a biografia, não com a bibliografia⁶⁵ (digo isso

⁶⁵ Afirimo isso em relação a *Tempo Espanhol*, pois encontro alguma semelhança entre *Juan de Mairena* e *O Discípulo de Emaús*, tanto na forma (uma miscelânea formada por parágrafos curtos) quanto no conteúdo (pelo menos com os trechos em que Machado discorre acerca do cristianismo); por exemplo:

Aunque Judas no hubiese existido – decía mi maestro –, el Cristo habría sido entregado, primero, y crucificado, después. El mismo amor de sus discípulos, la ingenuidad de Pedro... ¡Quién sabe! De todos modos, la tragedia divina se habría consumado, porque tal era la voluntad más alta. Os digo esto sin la más leve intención de exculpa o defender a Judas Iscariote. Porque hasta ahí no podemos llegar. (*JM*, p.155)

E:

De duas uma: ou o Cristo fundou a Igreja, sabendo a priori que a traição e

sem ser um grande conhecedor do *corpus* poético machadiano), impressão fortalecida pelos dísticos que abrem e fecham a composição, separados do restante do poema por um sinal gráfico – o que lhes dá a dupla função de moldura e de proêmio e epílogo:

Vive, poeta: em raiva e idéia
2 Sangrada Espanha revive.
[...]
Vive, poeta: em raiva e idéia
19 Sangrada Espanha revive.

Morto, o *poeta vive* em sua arte eternizada pela sua qualidade artística (texto) e pelas condições em que foi escrita e difundida (contexto), condições explicitadas nos versos três a dezessete, nos quais a menção explícita a fatos conhecidos de sua vida – como à esposa Leonor Izquierdo, com que se casou aos trinta e quatro anos (ela tinha então dezesseis, e faleceria antes de completar vinte, de tuberculose), e ao exílio voluntário na França, quando conheceu Rubén Darío, Paul Verlaine e Oscar Wilde (e decidiu se tornar um poeta) – confirmam esse biografismo. De suas dores e de suas tragédias pessoais adviria sua grandeza literária, enriquecida por seu contato com a dor – ecoando o conselho de Dostoiévski a Merezhkóvski, de que “para escrever bem é preciso sofrer, sofrer” (disparatado da perspectiva dos autores aurisseculares, mas não para os da *Edad de Plata*):

Perdendo Leonor amante
Ganhaste a rosa total,
5 O que a moeda não suscita:
O largo céu, trazido à terra
Pelo ímã das tuas Espanhas.

acorrupção se manifestariam nela através dos séculos, mas que apesar disto ele ela permaneceria a verdadeira depositária e transmissora de sua doutrina; ou então ele não o sabia, e neste caso o Cristo não é Deus nem profeta: enganou-se como qualquer mortal. (*PCP*, p.830).

O Discípulo de Emaús é quatro anos anterior ao exemplar de *Juan de Mairena* de Murilo Mendes, mas o livro em si é de 1936; e não é impossível que o poeta mineiro o tenha lido antes, quiçá em uma edição que permaneceu no Brasil quando de sua mudança definitiva para a Europa.

A *pausa* a que se refere o título pode talvez ser a propiciada às dores pela poesia. Fosse Machado um mero poeta por profissão (por *moeda*) e seus poemas não passariam do artesanato de um versejador competente; mas a tragédia – ou melhor: a séria de tragédias – que o afetou fez dele um artista completo, relevante, “inspirado”, “genial”, capaz de *reviver* sua “[s]angrada Espanha” com suas palavras, como aquelas descobertas em um pedaço de papel guardado com ele, depois de sua morte, dotadas *por isso* de enorme relevância: “Estos días azules y este sol de infancia”. O que poderia ser um verso algo banal transforma-se pelas circunstâncias em um poderoso apelo nostálgico ao idílio e à inocência infantil em meio ao caos genocida de republicanos e *falangistas* – e de nazifascistas, comunistas e capitalistas.

•

Os oito dísticos de “O Passante de Sevilha” (*PCP*, pp.606-7) – dedicados ao poeta e crítico literário asturiano Carlos Bousoño (n.1923), famoso por sua tese de doutoramento sobre Vicente Aleixandre – retomam a temática das curvas sinuosas da cidade, enquanto introduzem um novo: o das sombras (clandestinidade) em que vive sua população, oculta, secreta, que pode ser no máximo *adivinhada*, talvez assustada com a repressão oficial. Assim, embora o eu-lírico saiba que o homem entrevistado por ele era “[u]m vero andaluz”, cuja *pele* magra *indicava* ao mesmo tempo “o osso” e a “musculatura de aço”, precisa adivinhar o restante: seria guerreiro, artesão ou *cantaor* (termo que especifica o cantor cigano de flamenco, ao contrário de *cantante*, mais geral)? Que mitos e tradição traria nos olhos, na alma? Um “homem afeito à vida”, temeria decerto a morte trazida pelas falanges, e por isso passaria pelas *calles* de forma furtiva e esquiva.

A sombra que envolve os sevilhanos prossegue em “Lamentos Sevilhanos (*PCP*, pp.607), lamentos dissimulados, tênues como o *fogo-fátuo*, partindo de pessoas áridas e castigadas pela vida quotidiana e talvez pela perseguição franquista, ocultas nos pátios de “arquiteturas noturnas”, pois que lamentar-se nas ruas poderia ser motivo de represálias. E o que lamentam? Lamentam, dirigindo-se coletivamente ao Cristo apulanhado na segunda estrofe (“Ai de nós!”), não amarem sua própria cidade; sua fraqueza passada (em uma

espécia de pesarosa *mea culpa*); sua vida presente, parecida à morte (“Desencarnados”); só poderem distinguir durante a “noite / [m]ontada no touro negro” o rio Guadalquivir, o dançarinos de flamenco, o ícone da Virgen del Mayor Dolor y Traspaso (com sua espada alegórica cravada no peito) e seus concidadãos nas *calles*. Apenas a Niña de los Peines (nome artístico de uma célebre *cantaora*), talvez por ser “espectro futuro” (ou por sua enorme popularidade), teria ainda a audácia de *saetar*, como um toureiro, o *Jesús del Gran Poder* sacrificial.

•

“Tempo de Cante Flamenco” (*PCP*, p.608) está dedicado à dançarina nascida em Buenos Aires Antonia Mercé (1890-1936), conhecida por isso como *La Argentina*, morta em Bayona, na França, no mesmo dia – 18 de julho – em que Franco sublevou-se contra o governo republicano; mesmo não tendo sido uma vítima da guerra civil que se iniciava, seu nome ficou por isso ligado a ela. Sua fama provinha de sua dedicação como bailadora e coreógrafa daquele ritmo musical andaluz, apropriado para extravasar o “grito / [r]igoroso de queixa espessa”, dirigida (infere-se) ao ditador; afinal, trata-se de um ritmo cujo *timbre* é definido como “íntimo do sangue, apelo martelado”, que surge *súbito*, sem aviso prévio. A segunda seção do poema, dividida em quatro quadras iniciadas, todas, com o mesmo verso – “Eu no *flamenco*” – apresenta a experiência pessoal do eu-lírico com música, que o leva, seguindo o conselho do oráculo de Delfos, a conhecer a si mesmo: um contato a um só tempo sensorial (em que o poeta diz *sentir* não somente o *som*, mas também o seu *átomo*) e racional, permitindo-lhe *atingir-se lúcido*, a alcançar o *cume*, ápice, do “ente vazio” e de outras misérias de uma “Espanha esdrúxula”, paralisada (por isso criando *limo*), oriente ocidental da “fome nossa”.

Pastora María Pavón Cruz (1890-1969) foi a mais célebre *cantaora* do século XX, tanto que um monumento foi erguido em sua homenagem na sua Sevilha natal quando ela ainda vivia. García Lorca a admirava imensamente, e dela escreveu que “[j]ogava com sua voz de sombra, com sua voz de estanho fundido, com sua voz coberta de musgo” (*PNYC*, p.18). Em “La Niña de los Peines” (*PCP*, pp.608-9), título que faz referência ao seu nome

artístico, ela é igualmente destacada pela qualidade única de sua voz, celeste em sua origem e sinuosa como as *calles* de sua cidade, capaz de adentrar a alma como uma flecha, “[a]brindo a lamentação / [q]ue nasce no deserto anterior”, ecoando os lamentos de Andaluzia.

•

Ronda foi erguida sobre um afloramento rochoso cortada por um desfiladeiro íngreme de mais de cem metros de altura, fazendo dela uma das cidades mais espetaculares de Espanha. Possuindo uma das mais antigas *plazas de toros* da península (inaugurada em 1785), sua construção mais impressionante é no entanto a chamada Puente Nuevo, construída no século XVIII sobre o desfiladeiro, ligando a parte velha à nova. A capacidade do *homem* de *dominar* essa geografia rochosa e inóspita, como quem *cavalga* um corcel selvagem, impressiona o eu-lírico de “Poder de Ronda” (*PCP*, p.609). Sua altura parece se traduzir ao mesmo tempo em isolamento, em alienação ao ruído (*coral*) que vem da “profundeza da Espanha” contemporânea, apenas divisada lá embaixo, no nível do rio que corre silencioso, porque distante, e em alargamento de sua visão humana, de seu horizonte, que apequena e *oprime* a campina ao longe.

Gabriel Celaya (1911-1991) foi um dos principais representantes da chamada *poesía comprometida* ou *social* surgida no pós-guerra, já sob o regime de Franco, para os quais a arte não poderia ser reduzida a um elemento puramente decorativo e estético “um fim em si”, devendo, ao contrário, intervir no contexto político e social em que se vive: “A Poesia é um instrumento, entre outros, para transformar o mundo” (*HSLE*, p.496, tradução minha). Talvez por ser um “mero” versificador, Celaya conseguiu viver (desafiadoramente) em seu país durante toda a ditadura, editando uma importante coleção – *Norte* –, com traduções de Rilke, Rimbaud, Paul Éluard e William Blake, entre outros. Dedicar-lhe “Niebla Vermelha” (*PCP*, pp.609-10), portanto, foi também para Murilo Mendes mais um pequeno ato desafiador.

Niebla, aliás, habitada desde a época romana (que de lá vigiavam a estrada até

Itálica, cidade natal dos imperadores Trajano e Adriano), teve sua ponte milenar destruída durante a guerra civil (ela seria depois reconstruída). Seu nome – *Lebla* em árabe – significa “a vermelha” (dado por causa da cor das muralhas – *circunscritas pelo sol* – de seu castelo mourisco “de sólidos ecos”), cor associada ao sangue, tanto o que corre nas veias, quanto o derramado pelos partidos que ali se enfrentaram ao longo de sua história, e que se espalharia pela sempre árida geografia circundante – *rios, pedras e campos de cactos andaluzes* – e pela atmosfera.

“Córdova” (*PCP*, p.610) está dedicado a outro assentamento romano, a antiga capital da província de Bética, cidade natal, como dito, de vários escritores, como Sêneca e Góngora; fundada, ademais, em uma época em que o centro da civilização ocidental era não a Europa, e sim a bacia do Mediterrâneo, um espaço geográfico que congregava o sul europeu, o norte africano e o Oriente Médio, a cultura cordovesa relacionava-se inicialmente de forma mais íntima com as de Roma, Atenas, Alexandria e depois Bagdá e Cairo, do que com a de Paris ou Londres. Concreta, banhada por um “sol desdenhoso”, seca como os demais povoados castelhanos e andaluzes, Córdova é comparada a um nervo exposto e a um esqueleto descarnado (em alusão à geografia e ao casario branco); com sua vida restrita aos pátios das casas, ela apresenta-se (ou melhor: esconde-se) ensimesmada, prudente ou temerosa talvez (dos falangistas, decerto), pouco disposta a acolher o turista, que não a consegue amar.

•

Como as demais cidades, a de “Granada” (*PCP*, pp.610-1) é plural, união do *macho* e da *fêmea* em seu céu (como, de certo modo, Santa Teresa de Jesus e Tirso de Molina); generosa, ela oferece séculos de história em troca de apenas uma semana de vida; “gênio africano enxertado no castelo de Europa” (*PCP*, p.610), Granada tensionaria e sintetisaria as culturas cristã e moura em um “tempo épico” que termina com a vitória (militar) do cristianismo. Marcada pela arquitetura árabe do palácio de Alhambra e do Generalife, com seus jardins com fontes que parecem provocar a seca circundante (de uma terra porém viva), o último bastião da presença muçulmana na Península Ibérica seria o ponto mais

ocidental do Oriente islâmico. Sua noite ensolarada parece evocar a luz interior dos poemas místicos de São João da Cruz, ao mesmo tempo em que alude ao *fogo*, centelha da vida de seus habitantes; o sol também surge como oposição à lua crescente, símbolo da religião maometana. Aos cristãos castiços e aos mulçumanos juntam-se os *gitanos*, ciganos, que com seu canto e sua dança unem toda a população, convidando-a a esquecer a morte, e formando o caráter (*duende*) granadino – em uma alusão óbvia a García Lorca, ironicamente fuzilado pelos *falangistas* na cidade na qual a gana da vida eterna se sobressai.

A temática granadina prossegue em “O Sol de Granada” (*PCP*, p.611), *sol* ao mesmo tempo interior (joãocruciano) e exterior, cuja luz *aspira* (atrai, sorve, deseja) a arquitetura *abstrata* do Generalife (abstrata porque muçulmana e proibida, portanto, de representar o corpo humano nas artes plásticas); um sol que igualmente *gira* (anima) o “corpo de Lindaraja”, uma “princesa araba, cantata nel Romanzero spagnolo” (*PMM*, p.179); e que ainda *inspira* (infla, sugere, entusiasmo) a cultura e a gente cigana, e que, como o deus Hélios, testemunha onisciente de tudo o que se fazia e falava entre os gregos, mira, observa, as várias “duas faces de Espanha” – a cristã e a muçulmana, a atea e a religiosa, a republicana e a nacionalista, a apressora e a oprimida etc.

A associação do sol ao religioso carmelita nesses versos parece confirmar-se pela dedicatória à memória de Manuel Altolaguirre (1905-1959), cuja poesia, definida como espiritual e intimista, emula parcialmente *La Noche Oscura* e *Llama de Amor Viva*. Nascido em Málaga, Altolaguirre participou da Alianza de Intelectuales Antifascistas e lutou ao lado dos republicanos durante o conflito de 1936-1939, sendo obrigado a se exilar depois na França, daí em Cuba e finalmente no México. Cineasta já famoso, ele pôde retornar ao seu país natal como visitante em algumas ocasiões, morrendo com sua esposa em um acidente de carro na província de Burgos, pouco antes da publicação de *Tempo Espanhol*.

Dedicado ao amigo e exilado político Rafael Alberti, “Jardins do Generalife” (*PCP*, pp.611-2) dá fecho ao bloco granadino propriamente dito (que no entanto prossegue de

certa forma no poema seguinte). Apesar do título, principia-se o “passeio” pelo Alhambra, o palácio da dinastia nâsrida que governou a cidade até 1492, seguindo já no segundo verso para ao Generalife, cujo nome árabe (*Yannat al Arif*) pode ser traduzido como “o jardim do paraíso elevado”: o local é definido tanto como “canto objetivo da Arábia” – por estar ligado ao último centro administrativo da Ibéria muçulmana –, quanto como “canto líquido da Espanha”, pelas suas inúmeras fontes d’*água* – palavra repetida doze vezes ao longo do poema, o que reitera sua importância como emanção de vida e de uma cultura que, apesar de expulsa, continua a informar a civilização espanhola: a dança, o canto, a arquitetura, a aliteratura, mesmo a religião e a gente.

•

Embora não seja nomeada, a antiga capital dos mouros continua presente em “Canto a García Lorca” (*PCP*, pp.612-3), dedicado ao poeta andaluz fuzilado naquela cidade logo no primeiro ano da guerra civil, gerando enorme comoção internacional e transformando-o em uma espécie de mártir secular da opressão fascista. Um dos escritores mais famosos do século XX (não só da Espanha), celebrado também por suas peças teatrais, sua morte deu ensejo a inúmeras homenagens poéticas, inclusive no Brasil. Aqui, portanto, Murilo Mendes pôde dialogar com iniciativas anteriores de alguns de seus pares modernistas, como Carlos Drummond de Andrade.

Reportadamente um artista precoce, Federico García Lorca (1898-1936) nasceu em um pequeno *pueblo* granadino – Fuente Vaqueros – e foi alfabetizado pela própria mãe; interessado por desenho e música, acabou dedicando-se à literatura, tendo escrito poemas (como *Romancero Gitano*), conferências (a já mencionada “Teoría y Juego del Duende”) e dramas (como *Bodas de Sangre*, traduzida por Cecília Meireles). Embora tenha saído algumas vezes de sua província natal – foi a Nova Iorque e a Cuba em 1929-1930, e em 1933 visitou a Argentina, o Uruguai e o Brasil –, a Andaluzia serviu-lhe quase sempre de tema e motivação para uma obra que fazia uso do erudito e do popular (os *romanceros* e os cantos flamencos).

Já a primeira quadra faz nova menção às fontes ocultas nos pátios das construções andaluzas, cujas águas correntes são associadas a um *lamento*, palavra repetida três vezes, reforçando a tristeza e a melancolia pela morte do autor de *La Casa de Bernarda Alba*, cuja execução é descrita como *diversa* “do rito antigo” (em “Morte Situada na Espanha”, logo adiante, a morte é o “rito decisivo”), talvez porque covarde, perpetrada sem chance de defesa, frente à qual só resta ao condenado manter a dignidade da melhor forma possível:

Recordando que soubeste
Defrontar a morte seca
15 Vinda do gume certo
Da espada silenciosa
Fazendo irromper o jacto

De vermelho: cor de mito

Se na vida real o poeta granadino foi abatido por uma mal-cheirosa e barulhenta arma de fogo, na literatura seu fim pode ser diverso, “honroso”, provocado por uma arma nobre (porque empunhada por alguém com coragem de se aproximar do oponente), silenciosa e certa; ambas fazem “irromper o jacto” *vermelho*, mas o que é sangue na realidade torna-se puro *mito* no poema. Um mito cuja *criação* antecede a execução da pessoa do poeta, iniciada na sua obra poética, capaz de *ajustar o contraponto de sonho e realidade* (“No es sueño la vida”, diz-se em *Poeta en Nueva York*) com a *força do homem*.

O lamento concreto (*substantivo*), definido como “canto poroso” porque capaz de absorver outros lamentos, apresenta-se também como o de uma *palavra* (muriliana?) por outra *palavra*, lorquiana, *fundada* com o *rigor* andaluz.

O eu-lírico, finalmente, diz encontrar *consolo* no fato de a *morte* de Lorca ter *elucidado* a “linguagem corporal” dele (um pouco como a morte do Cristo elucidou sua divindade para seus discípulos) – a hora final surge como a definidora do homem na totalidade da vida, a “prova” definitiva de seu caráter: com ela arremata-se a vida e a obra torna-se completa, um todo dotado de coerência póstuma, real ou atribuída.

•

O poeta e dramaturgo Miguel Hernández Gilabert (1910-1942) está associado tanto à *generación del 27* (à qual pertenceram García Lorca e Dámaso Alonso) quanto à *del 36*; preso e sentenciado à morte pelo regime franquista, ele (talvez devido à repercussão da morte de Lorca) teve a pena comutada para prisão perpétua; encarcerado em condições muito duras, no entanto, contraiu tuberculose e veio a falecer, ainda preso, em 1942. “Palavras a Miguel Hernández” (PCP, p.613) constrói-se como uma interpelação direta do eu-lírico ao poeta valenciano, nascido em um *pueblo* no qual pastoreava cabras quando menino, mas mudando-se para a cidade, “onde o problema se decide”, nem sempre de maneira positiva. *Tangendo cabras e máquinas*, usando como *medida* o “gênio da Espanha” (e não o homem), ele teria *provado a experiência humana* por um *breve* período (morreu bastante jovem) antes de ser iluminado (ou ensombrecido) pelo “sol negro da prisão e da morte” – referência possível aos seguintes versos:

Te ha devorado el sol, rival único y hondo
y la remota sombra que te lanzó encendido;
te empuja luz abajo llevándote hasta el fondo,
tragándote; y es como si no hubieras nacido.

De se notar o duplo sentido, logo desfeito (ou não?), do primeiro verso – “Será mesmo que existem ainda pastores?” –, podendo ser lido alternativamente como uma dúvida quanto à existência de sacerdotes cristãos em Espanha em 1959. Teriam os *pastores de homens* se tornado cúmplices de seu abate?

Também com duplo sentido é o quinto verso – “Mas não te tornaste árcade, Miguel” –, pois pode ser entendido como uma referência tanto à vida (não permanecera no campo) quanto à arte literária de Hernández, liberta dos “vícios de expressão” (APB, p.14) dos poetas *gongorizantes e árcades* a que se referia Manuel Bandeira. Inseridos em uma época em que se privilegiava o *gênio* sobre o *engenho* e a *originalidade* sobre a *emulação* (como ainda hoje), seus versos seriam novos, adequados à realidade em que o autor vivia, e não

repetições de “clichês copiados” de “mestres antigos”, um pouco esvaziados de autoridade apesar da recuperação de Góngora por Dámaso Alonso. A quadra final, no entanto, demonstra a valorização muriliana da tradição – que deveria ser usada criativamente, e não servilmente, na elaboração de uma obra relevante, que não fosse mero adorno estético:

Também é dupla tua tradição: remota e próxima.
À base antiga, o poroso calor humano,
Incorporas a palavra fundida em metal novo
20 Que ataca a matéria estagnada e a destrói.

O espanhol, “povo áspero” que mata “[p]or excesso de lucidez acumulada / [q]ue rebenta” já não caberia em uma única tradição – a das letras tridentinas? –, precisando incorporar à antiga uma outra, mais recente – a dos românticos franceses e alemães? –, ainda capaz de causar uma reação, mesmo que violenta.

•

“Pedra de Unamuno”, “Pausa de Antonio Machado”, “Canto de García Lorca” e “Palavras a Miguel Hernández” estão dedicados a escritores pertencentes ao que se chama, por analogia ao *Siglo de Oro*, de *Edad de Plata* das letras castelhanas, vitimados todos pela guerra civil ou pela ditadura que a sucedeu. Embora outros poetas “argentosseculares” (com o perdão do adjetivo) ainda vivessem e produzissem quando da publicação de *Tempo Espanhol*, alguns deles nunca tendo deixado o país, Murilo Mendes os pretere, talvez, para fortalecer a idéia de finitude histórica marcada pela ascensão de Franco, tornada aguda pelo fato de o que ele via como o término de uma era coincidir com a aniquilação física desses artistas.

Outros escritores morreram nesses anos turbulentos, como Ramón del Valle-Inclán, vitimado pelo câncer em 1936 (lembrando que também Unamuno faleceu de causas naturais), ou Ramiro de Maeztu y Whitney (1875-1936). O primeiro pode ter sido preterido por causa de seu ateísmo militante e o segundo, por ser pouco conhecido fora da Espanha. Igualmente estranha é a ausência do sevilhano Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1870),

contemporâneo de Rosalía de Castro e autor das não rimadas *Rimas*, bastante imitadas nas décadas seguintes. De qualquer forma, ao fazer sua eleição Murilo Mendes manifestou com clareza sua oposição ao franquismo, apontando-o como o responsável direto pela decadência cultural e intelectual do país – apesar, repito, da continuidade da produção artística de Blas de Otero e de Vicente Aleixandre, e de exilados como Rafael Arberti e Jorge Guillén (todos os quatro homenageados em dedicatórias ao longo do livro).

A associação daqueles quatro a mártires políticos e seculares também é feita, por exemplo, por Carlos Drummond de Andrade em “Federico García Lorca”, onde se refere à execução do andaluz, da qual o eu-lírico sente “vergonha”:

Esse claro dia espanhol,
composto na treva de hoje,
20 sobre teu túmulo há de abrir-se,
mostrando gloriosamente
— ao canto multiplicado
de guitarra, gitano e galo —
que para sempre viverão

25 os poetas martirizados. (RCB, n.44, p.72)

Como o colega juizforano, Drummond contrasta a luminosidade do “claro dia” da *Edad de Plata* com a “treva de hoje” do franquismo, demonstrando que a leitura muriliana estava longe de ser original, ainda que eficaz.

•

Ao contrário de Granada, informada pela *água*, a capital catalã aparece em “Barcelona”⁶⁶ (PCP, p.614) informada por outro líquido vital, mais denso: o *sangue* da gente que circula pelas *ramblas* da cidade. Igualmente contraditória, unindo elementos

⁶⁶ O poema está dedicado ao casal María e Enric Tormo – um dos participantes da revistas *Algol*, além de renomado tipógrafo, ele foi um dos colaboradores de João Cabral de Melo Neto em sua aventura editorial espanhol: O Livro Inconsútil.

aparentemente díspares, um “enigma do super-real” formado da sobreposição das artes românica, gótica, setecentista e do arquiteto Antonio Gaudí, esse “gênio imperfeito” responsável pelo Templo da Sagrada Família e por enfeitar o Parque Güell e o Paseo de Gracia (La Pedrera), Barcelona seria tão musical quanto Granada: sua gente inquieta e rebelde move-se em direção *ao rito* (à resistência ao tirano?) embalada pelo “compasso de *sardana*”. Para se ter a dimensão exata de seu passado – de quando ela era livre do jugo de Castela –, seria necessário uma visita ao Museu Românico, onde a “força do canto plástico” é filtrada pela própria Catalunha. Disso tudo, conclui-se,

25 O estilo de Barcelona
Formou-se na rebeldia.
Provém de cultura densa
À base de sangue e vida.

A temática urbanística barcelonesa prossegue de certo modo com “Gaudí” (*PCP*, p.615), dedicado ao mais conhecido arquiteto catalão, autor do projeto do Temple Expiatori de la Sagrada Família e de várias residências espalhadas pela cidade – como a Casa Milà, popularmente conhecida como “La Pedrera”. Utilizando elementos ao mesmo tempo concretos – a “pedra espessa” – e abstratos – o tempo em que essas pedras foram formadas, anterior ao da formação da própria Espanha (de *anteontem*) –, Gaudí criaria estruturas orgânicas, curvas, talhadas “[n]o cerne mesmo da estrutura”, dialogando todavia com a tradição dos “antigos mestres”, góticos e barrocos, responsáveis pelo monastério de Montserrat. A menção ao Pégaso no último verso aproxima a arquitetura gaudiana da poesia gongorina, pois ela permitiria igualmente que se *cavalgue* “o mito [alado] em pelo”.

•

A temática catalã prossegue com “O Chofer de Barcelona” (*PCP*, pp.615-6), treze dísticos nos quais o eu-lírico (não espanhol) rememora uma conversa tida com um motorista de táxi catalão de “palavra ácida”; parece ser essa a introdução propriamente dita ao franquismo, aludido diversas vezes em poemas anteriores. O poema inicia com o eu-lírico tomando um táxi para chegar ao Parque Güell – nomeado a partir do mais importante

mecenas de Gaudí – e perguntando ao chofer a sua opinião sobre a situação do país; a resposta é uma série de críticas à incompetência e à – vã – ostentação de poder do governo (de Franco ou anterior a ele?):

Cada dia nos embromam

Com discursos, fiestas, fiestas,

10 Corridas e procissões.

Falta o pão, falta o trabalho,

A escola não dá pra todos.

O governante da Espanha é descrito pelo asturiano – o motorista diz-se de Oviedo – um fracassado César ibérico, incapaz sequer de oferecer *panis et circensis* à população (pois o pão falta), sendo forçado por isso a exagerar no circo (é reveladora a repetição no plural de *fiesta*). Apenas uma – nova? – guerra civil poderia purificar o país, queimando templos, encendiando tudo, oferecendo um sacrifício de sangue (mas o Cristo já não se sacrificara pela humanidade na cruz?), *suicidando* toda a população – “Nos matarmos uns aos outros” – para que a Espanha possa *recomeçar* – com outra gente ou vazia, pura geografia. Em outras palavras, a única solução parece ser forçar o Apocalipse, mesmo que parcial, limitado ao país ibérico. O tempo dúbio da ação permite uma leitura igualmente dúbio dos versos: ou esta corrida de táxi ocorre antes do conflito de 1936-1939 e o chofer desconhece suas consequências catastróficas futuras, ou depois – seria contemporânea ao livro? – e reforçam o fracasso fragoroso de uma ditadura que se pretendia redentora, à qual até um novo conflito civil parecia uma alternativa melhor.

Os dois dísticos finais trazem o leitor de volta para a banalidade da vida quotidiana do chofer (com a descrição do seu almoço frugal), ao mesmo tempo em que o apresentam como imbuído de mentalidade similar à das *falanges* nacionalistas e dos combatentes republicanos⁶⁷; a referência a “um sol vermelho” pode ser compreendida tanto como uma

⁶⁷ Quatro anos depois da publicação de *Tempo Espanhol*, Hannah Arendt (1906-1975) publicaria *Eichmann em Jerusalém*, em que elabora sua tese acerca da “banalidade do mal”: como pessoas boas em uma situação

alusão ao comunismo dessa personagem aparentemente pacata, quanto à sua propensão latente à violência, ao seu gosto pelo sangue, à sua capacidade de praticar o mal “justificado”.

•

Os três últimos artistas plásticos tematizados em *Tempo Espanhol* – Picasso, Juan Gris e Joan Miró – encaixariam bem na classificação de “arte degenerada” imposta por Adolf Hitler, tanto por seu abandono das técnicas acadêmicas decimonônicas quanto por sua recusa insistente em apoiar a ideologia oficial fascista (Stálin igualmente privilegiava os pintores academicistas de quadros monumentais e “patrióticos”). Um dos maiores opositores do franquismo, além de provocador nato, Pablo Picasso (1881-1973) decerto ficaria lisongeadado pelo rótulo.

Construído como uma interpelação direta do eu-lírico ao pintor, “Picasso” (*PCP*, pp.616-7) insiste na dicotomia entre a técnica *parisiense* e o estilo *espanhol* da sua obra *cênica*, a um só tempo capaz de *construir e destruir* a coisa retratada. Tendo aprendido sua arte com a própria Espanha – mais do que com Velázquez ou Goya –, cuja *lição retomaria* constantemente, e usando como *elemento* personagens (*dramatis personae*) de uma tragédia (o de Gaudí era a pedra), o pintor malagueno teria sido o único capaz de captar todo o horror da cidade trucidada de Guernica, transformada em “natureza morta” (porque assassinada) na sua grande pintura monocromática. Definido alhures como um “genial *matador*” (*LOP*, p.38), o *polêmico* (aguerrido) Picasso seria um dos únicos – senão o único – a conseguir *pegar* “a vida à unha”, como um destemido toureiro; andaluz, ele teria se apropriado de elementos *plásticos* romanos, gregos e africanos sem nunca se afastar de sua terra natal:

20 Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
Soubeste fundir a força e a contenção.

quotidiana de normalidade podem agir como monstros durante um conflito armado, ou se incumbidas de atuarem como carcereiras de campos de concentrações? Tal observação, como se vê, já era feita por Murilo Mendes, ainda que talvez não de forma tão clara ou articulada.

•

Logo a seguir vem “Juan Gris” (*PCP*, p.617), dedicado ao pintor cubista nascido seis anos depois de Picasso e falecido em 1927, quase uma década antes do início da guerra civil – ao contrário do que fizera com “Tempo de Quevedo”, cuja perfeita cronologia foi ignorada em prol de uma organização temática ligando os três principais dramaturgos aurisseculares, agora ela foi respeitada, mesmo que à custa de regressar à *Edad de Plata*, indicando uma despreocupação muriliana de dividir de modo claro esses dois períodos – talvez como forma de indicar a transição caótica de um para o outro.

Similarmente aos demais poemas dedicados a escritores e artistas plásticos, também aqui a obra de Gris é associada ao espaço em que o artista nasceu e viveu:

Espanha, mestra do espaço,
Deu a pureza, medida
Na área total da pintura
Com o gênio da concisão,
5 Pelo pincel de Juan Gris.

Embora Murilo Mendes mostre-se aqui mais interessado nas qualidades plásticas de suas pinturas, pode-se detectar uma certa crítica política no quinteto final, no qual se contrasta a racionalidade das imagens cubistas – pensadas “com clareza dialética” – com a irracionalidade de republicanos e nacionalistas.

•

Talvez haja uma referência bíblica em “Crianças de Tarragona” (*PCP*, pp.617), àquele trecho dos Evangelhos sinóticos em que um grupo de crianças é impedido pelos apóstolos de se aproximar de Jesus, que os repreende com a famosa admoestação: “Deixai as crianças e não as impeçais de vir a mim, pois delas é o Reino dos Céus” (Mateus 19:14; cf. Marcos 10:14 e Lucas 18:16). De fato, a meninada que povoa a cidade multimilenar

(base para a conquista romana da península no século III a.C.), com suas brincadeiras ingênuas, com sua vitalidade, com sua imaginação e “gana do amor e vida”, é apresentada insistentemente como a esperança do país, seu traço redentor, como o elemento de ligação do presente com o passado – *sitiado* por elas nas ruínas romanas do anfiteatro, no interior do qual encontram-se os restos de uma igreja medieval, e do Castéll de Pilato – e com o futuro – ao qual os pequenos “[c]onduzem a força de Espanha / [q]ue a tudo imprime caráter”, inclusive a elas, marcadas desde novas pelo enigma de sua cultura e de sua terra (“solo e pedra”).

Alfonso Pintó, a quem se dedicou o poema, foi um catalão que se viu obrigado, pelo contexto em que viveu, a compor seus versos em castelhano: João Cabral de Melo Neto publicou a primeira edição de um de seus títulos – *Corazón en la Tierra* – pela O Livro Inconsútil, em 1948; algumas das gravuras da personalidade-tema de “Joan Miró” (PCP, p.618) foram igualmente publicadas pelo pernambucano. Igualmente da Catalunha, Miró (1893-1983) foi um pintor surrealista que valorizava os desenhos feitos por crianças – o que talvez forneça outro elo de ligação com o poema anterior – e que praticava uma arte “muito mais espontânea que a de Ernst ou Dalí na rejeição às imagens e artifícios tradicionais” (HP, p.363). O poeta mineiro destaca as formas de seus quadros, quase criptográficas em sua complexa simplicidade, suas cores e sua ligação à arte infantil – uma arte na qual tudo vale porque, talvez como a de Góngora, cavalga o “obscuro mito” do *real*.

Chama a atenção a ausência de Salvador Dalí (1904-1989), autor de *A Persistência da Memória* (de 1931), que com seus relógios derretidos em uma paisagem árida

tem uma intensidade e uma pertinência de que não podemos fazer pouco. Talvez não gostemos dessa impressão de tempo enlouquecido, de mundo pessoal que desabou sob a pressão do presente, mas ela tem uma força à qual não podemos escapar. (HP, p.364).

Talvez baseado em alguma repugnância moral – bem possível, dado o apoio de Dalí a algumas das atrocidades franquistas (apesar do tom trocista, isso costumava irritar Rafael Alberti) –, o desinteresse muriliano parece-me bastante significativo.

•

“Guernica” (PCP, p.618), dedicado à cidade basca de Gernika-Lumo, bombardeada pelos nazistas a pedido de Franco em 26 de abril de 1937, serve de concretização de outra destruição, a de Numancia, exposta no primeiro poema como prefiguração desta. Divididos em duas partes – a primeira dedicada à história e a segunda à arte –, seus versos aludem tanto às vítimas do bombardeio quanto ao célebre quadro de Picasso, levado para a Espanha apenas em 1981, terminada definitivamente a ditadura.

Destruída a cidade, *subsistiriam* ainda e para sempre o “exemplo macho”, a “honra castiça”, uma *tradição* ao mesmo tempo “jovem e antiga” do *carvalho* (da robustez e força) capaz de abrir o “pálio de diamante”, ou seja, da poesia e do livre-arbítrio. Ainda que atacada pelos representantes das trevas, o *mundo* tocado pela luz (*lúcido*) do entendimento, da fé e da razão recebeu a “força do teu coração desencadeado” (*incorporada ao ar*), depois de *contactados* aqueles “subterrâneos de Espanha” povoados pelos perdedores da guerra civil, oprimidos e desamparados.

Ao contrário do touro real, *ritualístico*, adversário leal nas arenas, a besta que feriu de morte Guernica mostrou-se covarde, escondido detrás da *blindagem* invulnerável dos aviões, longe do alcance dos toureiros reduzidos à sua dimensão humana, limitados a olhar incrédulos as bombas despejadas e a correr sem esperança pela vida: foi essa tragédia, destituída de qualquer sentido ou *razão*, a *fixada* por Picasso com “duro rigor espanhol”, em sua pintura de *arquitetura* aparentemente desordenada, com a qual denunciou e teria *destruído* a *desordem* real, *bárbara*.

•

“Guernica” dá fim ao desenrolar histórico do livro – a seguir, os três poemas finais tratam de religião e morte, ao mesmo tempo em que advertem e admoestam diretamente o clero católico.

f. O sermão aos sacerdotes.

Em “O Padre Cego” (*PCP*, pp.618-9) o eu-lírico interpela diretamente um sacerdote não nomeado – provável generalização –, cuja cegueira é uma óbvia metáfora para a falta de percepção da contradição existente entre o seu sacerdócio e o apoio político dado ao tirano: ignorando o que se passa realmente ao seu redor (no “rio subterrâneo” que cruza o país), ele insistiria em ver no déspota tacanho um novo Filipe II, agora reduzido a “um esqueleto de mármore” (*memento mori!*). Mas como pode alguém que consagra o pão e o vinho na missa, símbolos da vida e da comunhão em Cristo, ao mesmo tempo abençoar a espada, instrumento da morte, da aniquilação dos corpos? Como pode um servidor do Cristo se sujeitar a servir Franco? Como um “pai vigilante”, também surdo aos apelos de ajuda e misericórdia, pode se tornar conivente com o extermínio de seu rebanho, oprimido e subjugado, cuja salvação é sua direta responsabilidade moral e religiosa? A revolta diante dessa atitude é tanta que a composição abre e fecha com o mesmo verso:

Não abençoes a espada.

Ao se colocar do lado do caudilho pretensamente cesáreo, o sacerdote esquece ou faz pouco caso da reprimenda do próprio Cristo aos fariseus em Mateus 22:20 – “Dai, pois, o que é de César a César, e o que é de Deus, a Deus” (*BJ*, p.1743); ou ainda esta outra, em Mateus 6:24: “Ninguém pode servir a dois senhores. Com efeito, ou odiará um e amará o outro, ou se apegará ao primeiro e desprezará o segundo” (*BJ*, p.1714).

Um padre católico não pode ser igual àqueles hipócritas descritos em Mateus 6:1-6, parece dizer Murilo Mendes, que fazem boas ações em público e oram com estardalhaço apenas para angariar o elogio dos homens (no caso de Franco, dos Estados Unidos e de Pio XII em Roma), permitindo que seus irmãos sejam torturados e mortos em celas subterrâneas; pois Deus, “que vê no segredo”, conhece tanto as mais íntimas boas intenções

e ações, quanto os maus pensamentos e pecados. Prefira esmolar e orar – estender a mão ao próximo – em segredo, do que incensar o ditador em público na vã esperança de adentrar no Reino dos Céus:

Nem todo aquele que me diz ‘Senhor, Senhor’ entrará no Reino dos Céus, mas sim aquele que pratica a vontade de meu Pai que está nos céus. Muitos me dirão naquele dia: ‘Senhor, Senhor, não foi *em teu nome que profetizamos* e em teu nome que expulsamos demônios e em teu nome que fizemos muitos milagres?’ Então eu lhes declararei: ‘Nunca vos conheci. *Apartai-vos de mim, vós que praticais a iniquidade*’.
(Mateus 7:21-23; *BJ*, p.1715; itálicos do tradutor);

Mas, o eu-lírico quer acreditar, esse sacerdote não seria mau, apenas cego: católico, ele não veria nenhuma contradição nessa sua falta de compaixão “religiosamente justificada” (como o eram as obsoletas cruzadas de que participaram, ainda na década de 1930, os membros de *A Ordem*). Felizmente, assim como o Cristo abriu a tempo os olhos de Amoroso Lima e de Murilo Mendes, também poderia ainda restaurar a visão do clero ibérico – se sua fé for verdadeiramente cristã:

Partindo Jesus dali, puseram-se a segui-lo dois cegos, que gritavam e diziam: “Filho de Davi, tem compaixão de nós!” Quando entrou em casa, os cegos aproximaram-se dele. Jesus lhes perguntou: “Credes vós que tenho poder de fazer isso?” Eles responderam: “Sim, Senhor”. Então tocou-lhes os olhos e disse: “Seja feito segundo a vossa fé”. E os seus olhos se abriram. (Mateus 9:27-31; *BJ*, p.1719).

•

“Morte Situada na Espanha” (*PCP*, pp.619-20) é um breve tratado poético acerca da onipresença da morte na cultura, na sociedade e na geografia do país – essa seria a grande lição derivada da história ibérica: o fascínio do espanhol pela morte. Trata-se de uma fascinação contraditória, pois a presença constante da morte serve de inspiração para a vida,

mas ao mesmo tempo sua chegada extingue “o livre-arbítrio e seu diamante” – daí porque “as ruínas de Don Juan” seriam didáticas, porque advertiriam quanto ao perigo de se ignorar ou desprezar a “indesejada das gentes”, inevitável e quase sempre inesperada: o destino do protagonista de *El Burlador de Sevilla* serve de aviso do que pode ocorrer àqueles que deixam de cuidar da salvação da alma eterna para buscar os prazeres carnais, efêmeros, arrependendo-se muito tarde. A hora final é, assim, o momento definidor do ser humano, o “rito decisivo” no qual “touro e toureiro se consomem” e se conhecem.

Tão imprevisível é a morte que, mesmo *adormecida* no *átomo* das *bombas* de americanos e soviéticos, ela pode chegar antes mesmo de sua explosão. A única certeza é quanto ao destino final do corpo físico das pessoas, expresso no décimo primeiro verso – “Nascestes mineral, a ele regressarás” –, alusão a Gênesis 3:19 – “Pois tu és pó e ao pó tornarás”. Temos aí o mesmo com variantes, para usar a definição de emulação.

Assumindo diferentes características dependendo do local ou das circunstâncias, podendo ser sevilhana, cordovesa ou toledana, ou ainda adentrar os museus, nenhuma pessoa está fora do alcance da morte, embora ela pareça preferir os oprimidos (*operários* e *estudantes*), caídos vítimas do opressor durante as manifestações de desagrado e rebeldia. Todos morreremos, eu, você, nossos amigos, a própria Espanha cessará de existir um dia, como um brinquedo que *explode* na *mão* de um *universo* infantil, *criança* ainda. Mesmo as coisas abstratas, por dependerem de nós, morrem, como “a palavra gasta” (embora ela possa ressurgir *com vigor*, mas apenas para tornar a morrer), a *palavra* como um todo, a própria “palavra morte” (remetendo talvez ao soneto de John Donne – “tu morrerás, Morte”). Haverá algum bem futuro, posterir a ela, de que poderemos gozar?

O real explode com a morte.

A contenção espanhola da morte

30 Explode em fogo e fim.

Explode a morte agredida pelo espanhol.

Explode o silêncio espanhol da morte.

A morte do tempo trará o esquecimento final, absoluto: o “[t]empo da memória” *explodirá substantivamente*, de fato, de forma absoluta – e quando isso ocorrer, não restará do ditador nem a lembrança.

•

O livro se encerra com “O Cristo Subterrâneo” (*PCP*, pp.620-1), verdadeira profissão de fé católica, nas qual são distinguidas duas vertentes do cristianismo ibérico: uma oficial, militar, repressora, segregadora, e outra subterrânea (no sentido político do termo), muitas vezes ilegal, pacífica (nem sempre), congregadora – ambas com seus representantes não só na Espanha da década de 1950, mas ao longo de toda a sua história. Ao anater os religiosos que desafiavam a ordem vigente e expor sua revolta diante daqueles que, esquecidos de sua missão de amor e de fraternidade, apoiaram as arbitrariedades e violências do regime fascista, Murilo Mendes intencionalmente “esquece”, por exemplo, como o cristianismo e o militarismo eram elementos indissociáveis entre os homens (incluindo os literatos) governados por Carlos V e Filipe II, imbuídos de uma forte ideologia cruzada, ainda viva mesmo depois de terminada a *Reconquista*: em vida, Miguel de Cervantes era antes conhecido como “el Manco de Lepanto” – por ter lutado com bravura e orgulho contra os “infieis” turcos na costa de uma Grécia agora muçulmana – do que como o “autor do *Quixote*”, considerada hoje como uma das mais altas obras humanísticas das letras ocidentais; similarmente, o sacerdote e dramaturgo responsável por *La Vida Es Sueño* se batera nos *terços* que combatiam os hereges protestantes nos Países Baixos. Eram ambas – as letras e a guerra – produtos da mesma e única cultura católica auri-secular: monárquica, expansionista e absolutista.

Para Murilo Mendes, ao contrário, o apego às ditaduras conservadoras, reacionárias e violentas seria uma característica das pessoas – que se diziam cristãos sem de fato o serem –, não da religião – do cristianismo, que as abominaria. O Cristo muriliano, por isso,

É um Cristo da experiência
De padres inconformistas

Que não abençoam espadas

39 Nem incensam o ditador.

Isso fica também claro quando, em 1962, ao ser perguntado quais seriam os “caracteres históricos que mais abomina”, ele responde: “Tiranos, inquisidores, absolutistas, cristãos servos do poder temporal” (*PCP*, p.52).

Cristãos deveriam ser servos de Jesus Cristo, e a servidão – voluntária – a ditadores narcisistas como Mussolini ou Franco poderia, inclusive, ser considerada uma forma de idolatria. Talvez venha daí o seu apego aos escritores católicos de antanho, do Renascimento e da Contra-Reforma, que, além de oferecerem uma alternativa à pressa, à técnica e à pragmaticidade da sociedade francamente descrente – e impiedosa, no sentido amplo da palavra – do século XX, se poriam ao serviço de monarcas e nobres esclarecidos, comprometidos com a defesa e com a propagação da Verdadeira Fé, caridosa, misericordiosa e justa. Esse passado idealizado obviamente só existia no discurso retórico muriliano; assim, o que se propõe não é a escolha entre dois modelos distintos pré-existentes, mas algo novo, mais próximo da vontade do Cristo: uma cultura auri secular sem o seu belicismo católico (ou o catolicismo bélico) definidor – sem guerras, sem fogueiras, sem inquisidores, sem autos-de-fé, ecumênica e tolerante. Que a agonia cristã de Unamuno se limitasse ao espírito, não à carne.

Os habitantes dos “subterrâneos de Espanha” seriam a gente oprimida pela tirania, desamparada pelo clero, posta do lado errado da lei dos homens – ainda que do lado certo da Lei de Deus, libertados de seus pecados pela Paixão do Cristo generoso, forçado pelo franquismo a uma existência quase secreta nas catacumbas do Estado, onde acolheria todos os perseguidos e abandonados:

É um Cristo dos operários

Atentos, em pé de greve,

25 Filhos de outros operários

Mortos na guerra civil.

É um Cristo dos estudantes

Sem dinheiro para as taxas.
É um Cristo dos prisioneiros
30 Que no silêncio cultivam
A pura flor da esperança.

•

Tentei demonstrar como o acúmulo de exemplos – positivos e negativos – tirados da história de Espanha serviu no final para admoestar o clero espanhol a se *emendar*, a repensar seus atos e a voltar aos caminhos do Cristo. Para isso foi preciso ignorar pessoas e eventos – como a guerra civil ocorrida em Castela e Aragão quando da unificação das coroas no final do século XV. Além disso, alguém poderia contra-argumentar (com muita cautela) que foi a tradicional intolerância católica em relação à crença alheia – uma característica de todas as religiões monoteístas, ademais –, misturada a um ideal de guerra santa ou *santificada*, uma das responsáveis pelo declínio econômico e político de Espanha e Portugal: a expulsão de judeus e muçulmanos implicou na perda de um grande capital humano e financeiro, que viria a beneficiar a Holanda e a Inglaterra, entre outros reinos.

Mas nada disso vem ao caso no sermão poético muriliano, preocupado em dizer ao clero católico ibérico como um verdadeiro cristão deveria se portar frente aos inimigos: com amor e abnegação, oferecendo a outra face, tal como o Cristo ensinara.

g. *Tempo Espanhol* em espanhol.

Disse antes que o regime franquista não teria motivos para se preocupar muito com um poeta de língua portuguesa, de circulação bastante restrita entre os hispanofalantes; a verdade, porém, é que *Tempo Espanhol* circulou parcialmente em castelhano na década de 1960: três anos depois de publicado o livro, o Serviço de Propaganda e Expansão Comercial (SEPRO) da Embaixada do Brasil em Madri iniciou a publicação da *Revista de Cultura Brasileña*, cujo objetivo declarado era

preencher uma grande lacuna existente no campo das relações culturais que, por tantos motivos, unem e devem unir Espanha e Brasil. Era preciso criar uma publicação que, excedendo o âmbito do meramente informativo ou noticioso, pusesse ao alcance dos estudiosos espanhóis um compêndio, ou talvez reflexo, do acontecer cultural brasileiro. (*RCB*, t.1, n.º.1, p.5, tradução minha).

O texto, assinado pelo chefe do SEPRO, o ministro Paulo T. F. Nonato da Silva, prossegue afirmando a vontade de contar com a colaboração não só de escritores e intelectuais brasileiros, mas também “obras literárias e artísticas”

do mais variado caráter, nas quais o juízo dos escritores espanhóis sobre nosso acontecer cultural fosse um guia para os leitores de sua nacionalidade interessados no mesmo. (*idem, idem*, tradução minha).

Na prática, isso significaria a abertura das páginas da publicação para textos, senão abertamente desafiadores, ao menos provocadores; dirigida pelo “poeta y crítico don Angel Crespo” – descrito como de “reflexiva juventude”, o que talvez explique sua ausência em *Tempo Espanhol* –, a *Revista de Cultura Brasileña* faria circular no país governado por Franco (de forma bastante limitada, é verdade) alguns poemas críticos do regime: embora os versos de “Antonio Machado” por Augusto Meyer, “Federico García Lorca” por Drummond, “Miguel Hernandez” por Odylo Costa Filho e “Rafael Alberti” por Alphonsus de Guimaraens Filho só tenham sido publicados na edição de número 44, de junho de 1977 (quando o regime já ruíra), o número um já trazia (como primeiro artigo), traduzidos por Dámaso Alonso, uma série de doze poemas de Murilo Mendes.

Depois de explicar brevemente a diferença entre o modernismo brasileiro (inaugurado “oficialmente em 1922”) e o hispânico (equivalente, *grosso modo*, ao parnasianismo lusófono), a “nota preliminar” alonsiana aos versos descreve o poeta mineiro como inserido

nesse grande movimento que descobre o valor poético do subconsciente, dos sonhos e dos impulsos primários, representados antes de tudo pelo “surrealismo” francês, mas para o qual se podem encontrar também, espalhadas por várias literaturas, muitas raízes, algumas vezes imediatamente anteriores, outras profundas no tempo. (*ibidem*, p.7, tradução minha).

Avesa a modismos (sempre segundo o autor de *Hijos de la Ira*), a obra muriliana não poderia ser explicada, no entanto, como “um mero acúmulo de detritos e raízes”; oscilando “entre elementos conceituais” lógicos e “elementos puramente imaginativos” (pendendo mais para estes do que para aqueles),

esse suceder-se de imagens desligadas tem seu sentido profundo; é uma espécie de *callida junctura* [ligação hábil], se bem que bastante distinta da de Horácio; os fragmentos que parecem desconexos se associam para produzir a intuição total do poema na mente do leitor. (*ibidem*, p.8, tradução minha).

Similar a outros poetas contemporâneos, avesso à métrica, ao ritmo e às rimas – salvo em raríssimas exceções –, Murilo Mendes teria nascido no “momento exato”, no qual teria se produzido “o feito providencial de sua coincidência humana com essa época de explosão do represado” nas consciências: por isso teria se tornado o “grande poeta” que era. De seu “enorme acúmulo de materiais imaginativos” – que teria ensinado a João Cabral de Melo Neto “a procedência da imagem sobre a mensagem”⁶⁸ – e de sua “tradição oculta” surgiria uma obra revolucionária, cujos objetivos extravasariam os estritamente literários:

Poucos livros poderão contribuir mais para a construção de uma melhor humanidade, de um mundo melhor. (*ibidem, idem*, tradução minha).

⁶⁸ Traduzo aqui a tradução espanhola; em 1974, João Cabral de Melo Neto tornaria a afirmar: “creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual” (apud *EJCM*, p.15).

Na coletânea a seguir, Dámaso Alonso seleciona e traduz poemas de *O Visionário* (“Jandira”), *Os Quatro Elementos* (“O Fogo”), *A Poesia em Pânico* (“Poema Espiritual”, “Às Quatro da Tarde” e “O Amor e o Cosmo”), *Mundo Enigma* (“Poema Barroco”), *Poesia Liberdade* (“Abstração”), *Sonetos Brancos* (“O Rito Humano” e “O Morto”) e *Parábola* (“Lá Longe”), todos incluídos no (e provavelmente traduzidos a partir do) volume *Poemas (1925-1955)*; além deles, duas composições pertencem a *Tempo Espanhol*: “Lida de Góngora” e “Córdova”.

De “Lida de Góngora”, a tradução traz apenas três das quatro estrofes originais – falta a terceira, cuja lacuna é discretamente indicada por reticências, sem que o motivo da exclusão seja óbvio: não são versos explicitamente políticos, ao contrário dos de “Lá Longe” (*PCP*, p.561), uma espécie de utopia “onde a polícia lavra os campos” e todos têm “seu pão, sua dama e sua paz”. As traduções alonsianas são bastante próximas do original em português, com pouquíssimas paráfrases, como fica claro dos exemplos abaixo:

	Furiosos metales, garras alternativas, Tus concretas imágenes enfrentándose	Furiosos metais, garras alternativas, Tuas imagens concretas [enfrentando
	Con las harpías subterráneas, vencen Toda oposición entre los contrastes sordos	As harpias subterrâneas, vencem Toda oposição entre os contrastes [surdos
5	Del espacio lineal y del tiempo ondulado.	Do espaço linear e do tempo [ondulado.

Ou então:

	Te conozco la estructura tersa, Toda nervio y hueso, contenida En laberintos de cal	Conheço-te a estrutura tersa, Toda nervo e osso, contida Em labirintos de cal
4	Y en patios de vida secreta;	E em pátios de vida secreta,

Embora poucos, esses exemplos demonstram a circulação – restrita a algumas pessoas, repito – de *Tempo Espanhol* entre a intelectualidade castelhana, capaz de lê-lo (ainda que muitos talvez não sem dificuldades) e compreendê-lo em português: o próprio Dámaso Alonso, tão importante no cenário da poesia e da crítica literária de seu país; Gabino-Alejandro Carriedo; Angel Crespo; talvez Rafael Alberti.

Maior evidência dessa permanente circulação (semiclandestina?) de Murilo Mendes é a sua publicação recorrente em números posteriores da *Revista de Cultura Brasileña*: no número de março de 1965, Dámaso Alonso e Angel Crespo traduzem sete poemas até então inéditos (entre eles três “murilogramas” e um “grafito”); na breve introdução a eles, a dupla faz nova menção a *Tempo Espanhol* e ao “contato com a realidade espanhola”, que parecia (segundo os dois) “ter atuado em sentido análogo” ao de João Cabral de Melo Neto

com o grande poeta mineiro: um desejo de concretização, de sobriedade expressiva, de plasticidade não isenta de inquietações metafísicas [...].
(*RCB*, t.IV, nº.12, p.5, tradução minha).

Pouco adiante, Alonso e Crespo parecem perceber uma alusão a Góngora no “Murilograma a Guido Cavalcanti” (escrevo “parecem” porque o poeta cordovês não é citado explicitamente no interior do poema; teriam reconhecido algum verso gongorino citado?):

Por quais estranhas vias iria don Luis de Góngora dar com o distante Guido Cavalcanti, e incluí-lo nos “estrangeiros, dulcíssimos poetas?”
(*idem*, p.6)

Localizei outras referências ou traduções de obras murilianas nos volumes de junho de 1966 (tomo V, número 17), maio de 1971 (número 33), dezembro de 1975 (número 40) – no qual se noticia o falecimento do poeta e traduz-se a “Microdefinição do Autor” (pp.136-9) – e junho de 1977 (número 44) – que traz uma tradução anônima de “São João da Cruz”. Além disso, em 1978, duas antologias foram publicadas em castelhano – uma argentina e outra peruana – ambas contendo poemas de *Tempo Espanhol* (a segunda, pelo Centro de Estudios Brasileños de Lima, traz “São João da Cruz” e “Córdova”); o livro,

porém, só seria traduzido na íntegra em 2008, por Pablo del Barco, em edição bilíngue (Madri: Editorial Almuzara).

CAPÍTULO 5. Escritores “aurisseculares” em *Tempo Espanhol*.

a. “Homenagem a Cervantes”.

A idealização muriliana do passado ibérico parece sempre baseada, ao menos em parte, na letra impressa de alguma obra anterior, seja ela literária, histórica, crítica ou de artes plásticas⁶⁹; essa associação é mais evidente nos poemas dedicados a escritores. Neste capítulo, analisarei aqueles dedicados aos autores aurisseculares – “Homenagem a Cervantes”, “Arco de Góngora”, “Lida de Góngora”, “Inspirado em Lope de Vega”, “Tirso de Molina”, “Tema de Calderón” e “Tempo de Quevedo” –, observando, tanto quanto possível e com muito cuidado, como a leitura direta deles foi aproveitada na sua criação poética e no seu desenvolvimento retórico das tópicas nostálgicas, políticas e religiosas.

•

A fortuna crítica de Miguel de Cervantes mudou muito a partir do século XVIII, quando os românticos alemães passaram a interpretar Dom Quixote como um sonhador altruísta e incompreendido, um idealista lutando pela justiça num mundo um tanto hostil. Francamente anacrônica (os contemporâneos de Cervantes parecem ter apreciado o cavaleiro como uma personagem risível, uma variante cômica de *Amadis de Gaula*), essa leitura é ainda hoje bastante aceita – basta assistir a qualquer adaptação da obra para o cinema ou para os quadrinhos para constatar a verdade dessa afirmação –, assim como a noção, derivada de Schelling, de que a relação entre cavaleiro e escudeiro seria a oposição entre idealismo e realismo⁷⁰, ou, nas palavras de Almeida Garrett, entre os princípios *espiritualista e materialista*, “tão avessos, tão desencontrados, [mas que] andam contudo

⁶⁹ As cartas de Murilo Mendes compulsadas em Madri sugerem que sua amizade com seus destinatários iniciou-se por volta da publicação de *Tempo Espanhol*, talvez estimulada pelo livro; de qualquer forma, ainda que ele conhecesse Dámaso Alonso, Jorge Guillén e Carriedo antes, nada se pode afirmar com certeza de suas conversas, cujo teor não foi jamais registrado.

⁷⁰ Menotti Del Picchia, em *O Amor de Dulcinéia*, inverte ironicamente essa dicotomia, fazendo de Dom Quixote o realista e de Sancho o idealista.

juntos sempre” (*VMT*, pp.30-1); essa leitura romântica, somada à percepção de que Dom Quixote também buscava restaurar um mundo – o da cavalaria andante – já desaparecido (*ubi Amadis est?*), poderia ter sugerido ao poeta mineiro a identificação (retórica) entre seu eu-lírico e o cavaleiro manchego.

Como os demais escritores de sua época e lugar, Cervantes era um polígrafo: introdutor das novelas de molde italiano na Espanha (com suas *Novelas Exemplares*), ele também compôs entremeses, comédias e tragédias, poesias de todos os gêneros e formas, e até um romance emulando as *Etiópicas* de Heliodoro (*Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*). Apesar disso, como nota Carlos Romero Muñoz:

[...] o *Persiles* (como *A Galatéia*, a *Viagem ao Parnaso*, boa parte do teatro e, inclusive, não poucas das *Novelas Exemplares*) não é mais lido por ser o livro que é – ou que se presume que será –, de maneira por assim dizer espontânea, mas, quase que unicamente, porque também ele foi escrito por Miguel de Cervantes. Ou melhor, pelo “autor do *Quixote*”. Uma fórmula corrente no jargão teatral (*succès d’estime*) pode ser aplicada, portanto, à – relativa – atenção que quase todas as “restantes” obras do escritor conseguem obter em nosso tempo: *lecture d’estime*. (*TPS*, pp.15-6, tradução minha).

Analisando os exemplares de Cervantes em sua biblioteca pessoal, podemos afirmar com relativa segurança que, sem ter se limitado às aventuras do cavaleiro manchego, também para Murilo Mendes o interesse pelas demais obras foi uma *lecture d’estime*: dos nove exemplares que possuía, quatro não trazem nenhuma marca ou anotação; três (dois com *Novelas Exemplares* e um de entremeses) têm uma ou outra marca ou anotação; e só o *Dom Quixote* traz abundantes notas, grifos e até um índice manuscrito nas últimas páginas. Uma análise superficial de “Homenagem a Cervantes” já indica com qual livro cervantino o poema dialoga – embora se coloque, segundo o título indica, como uma *homenagem* ao autor, não à personagem, é freqüente a alusão ao “Cavaleiro da Triste Figura” (ainda que haja uma provável referência velada à novela “O Licenciado Vidraça” [“El Licenciado Vidriera”]).

O exemplar do *Dom Quixote* no museu juizforano data de 1958, é em espanhol e foi editado e anotado por Martín de Riquer; suas exatas 1100 páginas trazem, como dito, numerosas marcas de leitura, pelo menos algumas das quais posteriores à publicação de *Tempo Espanhol* – um alerta do cuidado devido ao analisar o livro a partir da biblioteca do poeta –: na página 999, por exemplo, sob uma nota de rodapé relativa ao suposto retrato de Cervantes por Juan de Jáuregui, na Real Academia Española, Murilo Mendes escreve:

Vi este retrato, em 1960, numa exposição na Universidade de Alcalá de Henares. Rafael Alberti disse-me que é falso.

Do mesmo modo, dos quatro volumes contendo *Novelas Exemplares*, os dois contendo marcas de leitura são de 1964⁷¹; os outros são uma tradução francesa de Jean Cassou, de 1937, e uma edição portenha de 1940. Já o exemplar de *Persiles y Sigismunda* – tampouco anotado –, argentino, data de 1952. Os demais títulos trazem grande parte da produção teatral cervantina: a tragédia *Numancia* (sem anotações), em edição de 1943; *El Hospital de los Podridos y Otros Diez Entremeses*, de 1943 (com marcas de leitura); e o entremez *Los Habladores* (atribuído a Cervantes, mas de autoria incerta), em um volume contendo também o *Lazarillo de Tormes* e a peça *La Verdad Sospechosa*, de Juan Ruiz de Alarcón. Quanto às obras dedicadas ao *Dom Quixote* e a Cervantes, além de artigos e capítulos em livros de Dámaso Alonso e Miguel de Unamuno, há: *Miguel de Cervantès – Dramaturge*, de Robert Marrast (publicado em 1957); *Meditaciones del Quijote*, de José Ortega y Gasset (em edição de 1963); *Cervantes, Goethe, Freud*, de Thomas Mann (de 1943); *O Teatro de Cervantes*, de José Carlos Lisboa (de 1952); *Guía del Lector del “Quijote”*, de Salvador de Madariaga (em edição de 1947); *Con Cervantes*, de Azorín⁷² (também de 1947); e *San Isidro, Cervantes y Otros Estudios*, de Marcelino Menéndez y Pelayo (publicado em 1942). Entre os anteriores a 1959, os livros de Marrast, Thomas Mann e Menéndez y Pelayo trazem marcas de leitura.

⁷¹ Um contém “El Licenciado Vidriera” e o “Coloquio de los Perros”; o outro, “Rinconete y Cortadillo” e “La Ilustre Fregona”. Ambos foram publicados pela Editorial Ebro de Saragoça. Ver bibliografia.

⁷² De Azorín, vale destacar também os capítulos “Al margen del Quijote”, “Cervantes” e “Al margen del Persiles”, no volume *Al Margen de los Clásicos*, de que Murilo Mendes possuía uma edição de 1942.

•

Dirigida ao autor, não à personagem – como na “Chronica Mundana” de 1921, nunca nomeada, nem no título, nem nos versos –, “Homenagem a Cervantes” tem uma estrutura tripartite, com três blocos interligados, mas distintos: o primeiro, pelo que se sabe da biografia do escritor espanhol, pode fazer referência a ele ou à sua personagem, ou aos dois:

Na estepe de Castela
O homem mede suas malandanças,
5 Caminha com a rudeza a tiracolo.

Nascido em Alcalá de Henares, poucos quilômetros a leste de Madri, Cervantes é um legítimo “homem de Castela”; assim como Dom Quixote, “nascido” mais ao sul, em uma cidadezinha da província de La Mancha. Antes de se dedicar à literatura em tempo integral, Cervantes trabalhou como recolhedor de impostos da coroa, percorrendo praticamente todo o espaço central e sul das terras castelhanas; Dom Quixote, embora tenha “ido” a Barcelona, realizou a maior parte de suas proezas na mesma província. Cervantes, devido à sua inaptidão em lidar com o dinheiro público (apesar de sua honestidade), acabou preso (a lenda literária pretende que ele tenha concebido *Dom Quixote* no cárcere); isso e os problemas para receber os impostos (de pessoas nem um pouco dispostas a pagá-los) podem ser descritos como “malandanças”, tal como a desventuras de sua personagem. Há nisso tudo uma vontade do poeta de confundir criador e criatura, talvez de fundi-los.

Uma possível indicação de que o primeiro bloco está dedicado ao autor é a referência reiterada ao “silêncio”, nos versos 10 e 11: embora, no livro, o cavaleiro manchego o deseje, ele é sempre forçado ao diálogo por seu escudeiro, Sancho Pança, incapaz de se manter quieto não importa a situação. De fato, é consenso da crítica que a dupla de protagonistas desenvolve-se conversando, e alguém notou que mais de dois terços do texto é composto de diálogos. Alternativamente, como inferido pelo verso 12, isso talvez seja uma referência ao “silêncio formativo” de Dom Quixote, durante os “cinquenta anos” em que passou lendo livros de poesias e de cavalarias.

Os versos remetem ao “espaço substantivo” de Castela, com suas paisagens secas e áridas, com seus “campos desnudos” de solos de “argila” e de vegetação rarefeita, castigados pelo “sol” e pelo “vento”; um espaço desolado, rude e silencioso, responsável pela formação de homens igualmente rudes, áridos e silenciosos (embora Sancho insista em tagarelar). Tal idéia, da associação entre espaço e homem e entre material e espiritual, é recorrente em *Tempo Espanhol*, como visto no capítulo anterior; mas aqui ela interessa especialmente porque já aparece expressa em Cervantes, como quando ele escreve que “cada cosa engendra su semejante” para em seguida descrever seu protagonista como “un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios” (*DQ*, pp.11-2; embora o autor espanhol associe a personagem a si, e não à paisagem, ele se refere a isso como sendo uma “ordem de la naturaleza” à qual não se pode contrariar). A idéia de que o homem é fruto do meio tornou-se posteriormente bastante aceita, graças aos estudos antropologistas, em grande parte dos séculos XIX e XX, e não surpreende que Murilo Mendes tenha aderido a ela.

•

Já o segundo bloco torna explícita a referência ao cavaleiro manchego, embora continue a não o nomear, nem nunca o qualifique como “cavaleiro”:

Armado por cinqüenta anos de silêncio
Teu herói marcha com seu escudeiro
Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,
15 Antes parte integrante de si mesmo.

O uso do possessivo de segunda pessoa – “teu” – transforma a composição numa “conversa” com Cervantes; além disso, a referência implícita a Dom Quixote como “teu herói” esclarece que se o considera, no interior do poema, uma personagem de ficção – em um possível diálogo com a segunda parte da obra, na qual os protagonistas descobrem serem “heróis” de um livro, interagindo com personagens que leram a primeira parte e que os conheciam através dela.

Embora o espaço seja ampliado de Castela para a Espanha (v.16) – já que o cavaleiro manchego esteve em Barcelona –, percebe-se o desenvolver da tópica de que podemos conhecer o mundo sem sair dos confins de nossa terra natal, bastando para isso conhecer o ser-humano. Haveria aí uma ironia de Murilo Mendes, o brasileiro que precisou sair do Brasil para descobrir isso, ou antes a expressão de um desejo de nunca ter sido forçado (por necessidades financeiras) ao exílio? Ambas as leituras são igualmente plausíveis, bem como a de haver nisso uma referência à fama do livro como uma obra de apelo universal, ainda que circunscrita à uma pequena parte da península ibérica. De qualquer forma, a afirmação de que “não precisou marchar além da Espanha” exclui Cervantes como a pessoa do verso 16, já que este esteve na Itália (como secretário), na Grécia (como soldado) e em Argel (como escravo).

Tampouco nomeado, Sancho Pança (apenas referido como “seu escudeiro”) não é apresentado como o “duplo hostil ou lado oposto” de Dom Quixote, em aparente contraste com a leitura romântica que os via como contrários, e sim como “parte integrante de si mesmo” – contraste aparente porque pode derivar da noção de que a tensão entre idealismo (tese) e realismo (antítese), representada pela tensão cavaleiro-escudeiro, resultaria em ambas as personagens evoluindo para uma síntese em que nem Dom Quixote seria totalmente idealista, nem Sancho totalmente realista.

•

O terceiro bloco está dividido em três sub-blocos; no primeiro, o eu-lírico fala de si mesmo:

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

De novo a idéia de que o homem é moldado pela paisagem que o cerca, mas numa chave distinta de interpretação, perceptível apenas se conhecemos a biografia (ou ao menos a

nacionalidade) do poeta⁷³. Em outras palavras, está-se diante de um eu-lírico estrangeiro, de alguém moldado por outras paisagens e culturas (prova-o a língua mesma em que se escreve o poema), mas que é capaz de se conhecer inserido naquela paisagem em particular, sua por eleição. Auto-conhecimento espacial e, principalmente, temporal, obtido pela percepção do tempo histórico de Castela e, comparativamente, de sua própria brevidade.

•

O segundo sub-bloco, algo filosófico, desenvolve a noção do auto-conhecimento baseado no espaço circundante:

O homem foi criado para se conhecer circunscrito,
25 Seus ângulos e arestas o definem.

Ainda uma vez o eu-lírico mostra-se *definido e demarcado* por Castela, mas a região não é mais apenas a realidade física das paisagens e das gentes, apreendida pela experiência sensorial de quem a visita ou habita, e sim também uma percepção interiorizada, espiritualizada, surgida do acúmulo das visitas e das leituras – e o contraste entre esse conhecimento literário e o empírico leva à constatação de que as duas Castelas já não são mais a mesma, de que à “clássica” – a de Cervantes – já não corresponde a da década de 1950, ameaçada pelo avanço desumano de máquinas potencialmente destrutíveis.

A pergunta já não é *ubi Amadis est?*, e sim *ubi Quixote est nunc?* – o presente hostil deplorado por Cervantes tampouco existia mais, a não ser na nostalgia dos cervantistas entusiasmados (no sentido etimológico da palavra).

A ameaça das máquinas, apresentadas a um só tempo como necessárias para a sobrevivência e como capazes de aniquilar a raça humana, é explicitada no último sub-bloco, com a atualização grotesca de imagens cervantinas:

⁷³ Sei bem que dados extra-textuais devem ser tratados com cuidado, e não pretendo realizar uma leitura biográfica dos poemas de Murilo Mendes, perfeitamente capaz de criar *personas* poéticas variadas. Porém, é indiscutível que o simples fato de o saber estrangeiro na Espanha (condição também lingüística) intervem na leitura desses três versos.

30 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, Dulcineias de vidro, armaduras
[atômicas,
Responderá o equilíbrio de Cervantes.

A aventura dos moinhos de vento, em *Dom Quixote* (a mais conhecida de todas), há muito é descrita como um ataque da antiga ordem feudal ao crescente mundo capitalista, que, com suas novas técnicas de produção, desalojava os camponeses, forçados à fome e à miséria nas grandes cidades. Sintomaticamente, imaginando-os como gigantes malévolos, o cavaleiro manchego tenta destruí-los e fracassa, “derrotado” sem lhes causar nenhum dano. Murilo Mendes, embora apresente a máquina como incontornável (“que venha e permaneça”) e potencialmente destrutiva, entende que elas não são dotadas de vontade própria, que são os homens que as manipulam, e que se quisermos nos precaver contra elas devemos instilar em seus operadores o humanismo cristão representado pelo “equilíbrio de Cervantes”.

•

De todas as personagens de *Dom Quixote*, apenas Dulcinéia é citada pelo nome, no penúltimo verso; podemos notar duas coisas a respeito disso: a primeira é a ironia muriliana, que nomeia apenas uma “não-personagem”, ou seja, alguém sem existência “real” na trama do livro, uma mera criação da imaginação ensandecida do protagonista. A segunda é que, ao citá-la no plural, o autor a transforma, no interior de seu poema, num símile moderno e artificial, “Dulcinéias de vidro”, ao lado de “moinhos com radar” e de “armaduras atômicas”, todos frutos do “excesso mecânico” (ou seja, desprovido de humanidade) “da técnica”. É bastante óbvia a referência de “armaduras atômicas” aos horrores de Hiroshima e Nagasaki, ainda presentes de forma vívida na imaginação do poeta mineiro; também parece óbvia a associação dos moinhos aos aviões (associando as pás às hélices), dotados de radares; mas qual seria o significado de “Dulcinéias de vidro”?

Parece haver aí uma referência implícita, mas nem por isso menos óbvia, a uma das *Novelas Exemplares* – “O Licenciado Vidraça” –, na qual a personagem-título enlouquece temporariamente e imagina-se feita de vidro: pensando que as pessoas podem ver através de seu corpo e de sua alma, o acadêmico passa a dizer a verdade, sempre e para todos; e embora essa verdade seja quase sempre indesejável, os que a ouvem sentem prazer e riem como se ouvissem uma piada – por ser quem a manifesta louco. No final, a personagem recobra de alguma forma o juízo e perde sua “audiência”. O subtexto moral da narrativa é claro: enlouquecido, o licenciado seria o único capaz de enxergar a loucura da sociedade onde vive e com coragem para denunciá-la. Seriam as “Dulcinéias de vidro” as pessoas – loucas – capazes de enxergar a loucura do século XX, e com coragem de denunciá-la? Ou seriam as personalidades da nascente televisão, “aprisionadas” em telas de vidro, as únicas capazes de proclamar a verdade a toda a raça humana, simultaneamente (embora raramente o façam).

•

Embora não estivesse alheio à interpretação de românticos e modernistas, a leitura de Murilo Mendes do *Dom Quixote* é idiossincrática em diversos pontos: primeiro, porque ele dedica o poema ao escritor, não à personagem; segundo, porque ele de fato leu o *Dom Quixote* (além de outras obras cervantinas), como provam as numerosas marcas e anotações feitas em seus exemplares; terceiro, porque ele não idealiza o cavaleiro manchego (embora o termo “herói” pareça indicar isso, ele também serve para reconhecer seu caráter ficcional), nem faz de Sancho Pança o seu “duplo hostil ou lado oposto”; quarto, porque, como ao longo de todo o livro, ele se mostra mais interessado na *concretude* da paisagem e na *essência* do homem espanhol.

Em termos gerais, portanto, o poema trata da relação do homem com o meio onde vive (ou que visita): de um espaço físico, concreto, substantivo, que forma, define e demarca o castelhano, tornado seco e silencioso pela aridez e solidão dos despovoados. É por essa concretude (a “terrestre experiência” que dá ao eu-lírico sua “medida temporal”)

que o “livro total” de Cervantes é elogiado, não pelo idealismo anacrônico de seu protagonista: Dom Quixote pode se rebelar contra sua existência monótona e medíocre, mas não pode vencer totalmente as forças deterministas de sua pátria, nem deixar de ser “de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (*DQ*, p.33). Ainda assim – é essa maior glória cervantina –, apesar de viverem em uma geografia delimitada e circunscrita, o cavaleiro manchego e seu escudeiro lograram alcançar o mundo todo.

b. “Arco de Góngora” e “Lida de Góngora”.

A leitura muriliana do *Siglo de Oro* deve bastante às suas leituras da obra crítica de Dámaso Alonso, um “poeta intérprete de poetas”, nas palavras de Rafael Lapesa (*HUDA*, p.10). Não pretendo explicar a crítica damasiana, que abarca das *jarchyas* moçárabes medievais à poesia sua contemporânea, mas detenho-me brevemente em alguns dos escritos que lhe valeram a alcunha de “reabilitador de Góngora” (*HUDA*, p.13), cuja poesia esclareceu. Em “Escila y Caribdis de la Literatura Española”, o autor reclama da ênfase exagerada dada aos aspectos realistas, populares e localistas das letras hispânicas, o que teria levado a crítica a desconsiderar a corrente literária iniciada por Garcilaso de la Vega e continuada pelos séculos XVI e XVII, caracterizado por qualidades diametralmente opostas àquelas – antirrealismo, seleção e universalidade –, encontradas em Garcilaso, em Herrera, no Frei Luís de León, em São João da Cruz e, principalmente, na “perfección implacable de Góngora” (p.17). Mesmo a lírica de Quevedo, inimigo declarado do culteranismo, seria “tão antirrealista quanto a gongorina, porque é sistematicamente uma grotesca deformação da realidade” (p.17, tradução minha). Na verdade, seria absurdo tentar separar os autores aurisseculares entre populares e aristocráticos, pois quase todos eles apresentariam traços realistas e antirrealistas, populares e seletos, locais e universais. Lope seria popular no teatro, mas seletos no *Arte Nuevo de Hacer Comedias* e em boa parte de sua lírica; Góngora produziu sonetos cultos e letrilhas populares. Os séculos XV a XVII hispânicos seriam caracterizados por uma literatura que buscava *sintetizar* “elementos contrapostos” (pp.22-3, tradução minha), misturando a aspectos medievais – nunca abandonados – “o espírito e a

forma do Renascimento” (p.23, tradução minha). Na Espanha, um dos reinos nos quais a força da Contrarreforma foi sentida com maior intensidade, misturar-se-iam “erasmismo, iluminismo y otros brotes francamente heterodoxos; con sátira anticlerical, con campañas antiescolásticas, etc.” (nota 5, p.23). Essa polaridade nos permitiria falar de *dois* Lopes, de *dois* Quevedos, de *dois* Góngoras etc.

A análise específica do poeta cordovês prossegue em “Poesía Arabigoandaluza y Poesía Gongorina” (pp.31-65), que aclara o seu uso de metáforas, com as quais se buscaria o “esquivamiento completo de la realidad” e o “entrecruzamiento de los dos planos” (p.42), o *real* e o *imaginário* (dualidade recorrente em *Tempo Espanhol*). Alonso destaca um exemplo nas *Soledades*, a descrição de uma barca que sulca os mares impulsionada por seus remos: em vez de utilizar uma imagem banal derivada dos épicos, Góngora escreve:

cristal pisando azul con pies veloces. (S2, v.46)

Cristal substitui *água*; *azul*, separado do termo que adjectiva pelo verbo, está no lugar de *do mar*; os *pés veloces* remetem aos *remos*, que “pisam” a água. Além do uso intencionalmente complicado de símiles, está-se diante de uma gramática tortuosa, que busca emular a latina ou a grega clássica, e em “Claridad y Belleza de las *Soledades*” (pp.66-91) Góngora é justamente apresentado como término de uma longa tradição grecolatina (“resume y acaba; no principia” (p.72)), da qual empresta formas léxico-sintáticas, como os “acusativos griegos” e os “ablativos absolutos” (p.88).

Evidência da afiliação interpretativa e valorativa muriliana em relação aos estudos de Dámaso Alonso é dada já pelo uso do adjectivo *gongorino* (PCP, p.1131), que substitui *gongórico*, tornado pejorativo por românticos e modernistas. Além disso, o poeta mineiro podia aproveitar criativamente em sua própria obra a tendência cultista de combinar e sintetizar idéias opostas e aparentemente irreconciliáveis, produzindo um conceito ao mesmo tempo familiar (por partir de algo conhecido) e completamente novo (por diferir daquilo que o gerou). Diz Joana Matos Frias:

É a lógica dialéctica como *síntese dos opostos*, é portanto a lógica dialéctica hegeliana, a afirmação da *cisão* como única forma de existência, que rege a tensão contraditória, baseada na *antinomia*, que preside a muitos textos surrealistas e que domina toda a obra poética de Murilo Mendes. Por isso se encontra no seu discurso uma energia conjuntiva de base metafórica, a que não são alheias as intensas e extensas leituras dos autores barrocos, numa genealogia que ele próprio fez questão de reconstituir, ao descrever Vincente Alexandre como “cultor da *metáfora dentro da tradição gongorina renovada por ele com a ajuda do Surrealismo*”. (RM, nº. 21, p.80).

Tão “reveladora” deve ter sido a análise damasiana, através da qual Góngora foi provavelmente lido e apreciado, que, coisa única em *Tempo Espanhol*, Murilo Mendes dedica dois longos poemas ao autor das *Soledades*.

•

O primeiro deles, “Arco de Góngora” – espécie de descrição poética da poética gongorina – inicia-se com um dístico em que se alude à terra natal do poeta, Córdova, aqui referida como “aurora bética”, associando seu nascimento biológico a seu nascimento como escritor numa época em que a máquina de gêneros não havia ainda sido substituída pela naturalidade romântica; numa época, aliás, em que o próprio mundo era percebido como uma máquina. Já a estrofe seguinte – uma décima – reelabora uma das tópicas da poesia gongorina: a associação de partes do corpo de uma mulher com outros objetos, uma demonstração de engenhosidade que os poetas posteriores ao Romantismo passaram a ver como *clichês*, devido em grande parte à emulação praticada por uma infinidade de poetas menores: os cabelos loiros associados ao “sol”; a brancura da pele à prata da “lua”; as pernas a colunas de “pórfiro e granito”, iguais às do “templo de Córdova” (um templo cristão ou romano, ligando talvez Góngora aos escritores latinos Sêneca e Lucano, “iniciadores” da tradição literária cordovesa), tudo o que era novidade nele se tornaria repetição monótona nos séculos seguintes.

Descritas com elementos inumanos, regionais e universais (os astros visíveis em toda a Terra), essas mulheres parecem ser as *musas* responsáveis pela “formação” do autor culteranista, por torná-lo o “poeta corporal dos quatro elementos”: graças a elas, ele não limitaria sua preocupação estética às palavras e aos sons, estendendo-a aos *conceitos*, transformados em uma *poesia barroca*, repleta de *curvas*, isto é, de complexidades, distorções, contorções linguísticas e conceituais.

Góngora não teria procurado seus precursores só na literatura, recorrendo também à arquitetura (como já visto), da qual emprestou sua “ordenação plástica”, isto é, suas proporções geométricas clássicas (além de derivar dela uma poesia calcada na força das imagens concretas, muitas vezes apenas sugeridas); além disso, ele teria recorrido também à música, desta aproveitando o “timbre do rigoroso cristal”, ou seja, uma atenção especial à musicalidade dos versos, intensificada na última linha pelo uso de duas palavras – *ressoando* e *consoantes* – que repetem internamente, numa aliteração perfeita, o verbo “soam”.

•

A concretude das imagens e os jogos de contradição e síntese de idéias são tematizados em “Lida de Góngora”, no qual o “rigoroso cristal” dá lugar a “furiosos metais” – aqueles versos descritos como delicados e sonoros podem também se mostrar duros e resistentes, dotados de uma violência insuspeita, capazes de enfrentar e vencer as “harpías subterrâneas”, seres rapaces e traiçoeiros, conhecidos na mitologia grega por atacar suas vítimas às escondidas, em outra provável referência às brutalidades das *falanges*, dissimuladas em piedade cristã: contra a lâmina assassina do tirano, abençoada pelo padre cego, Góngora esgrime sua “espada fértil”, criadora de metáforas que lançam luz à escuridão.

A poesia gongorina é comparada a uma sinfonia, na qual se alternam os mais variados instrumentos, harmoniosos em seu conjunto: o *timbre* referido no poema anterior (e que será retomado em “A Tomás Luis de Victoria, Músico”) ressoa também aqui, uma

vez que “furiosos metais” pode ser compreendido alternativamente como instrumentos; não só isso, refere-se ao “grito vertical” de uma *ode*, gênero poético destinado pelos antigos gregos ao canto (embora a imagem de um coro gritando não seja das mais agradáveis, sugerindo um sentimento lacerante de desespero), contraponto aos “contrastes surdos” (à censura?) do espaço (*linear*) e do tempo (*ondulado*, pois alternando esplendores e misérias) da história.

Dotados de um vocabulário precioso, ricos em metáforas e analogias, capazes de observar a condição humana com a distância e o desprendimento de uma divindade (“Homens olhados de binóculo pelo céu”) e de elevar as mulheres à condição de astros, os versos de Góngora são dotados de uma beleza inegável, de uma elevação de ideias e espiritual raramente igualada, antes ou depois. As restrições feitas a eles por aqueles familiarizados apenas com a obra de seus epígonos, fazendo de *gongórico* um termo depreciativo sem nunca terem lido as *Soledades* ou a *Fábula de Polifemo e Galateia*, de nada valem quando se está diante de sua poesia, difícil decerto, incompreensível à primeira vista, aparentemente contraditória, mas riquíssima.

•

Além das de Dámaso Alonso, outras análises parecem ter estimulado a leitura muriliana desse autor aurissecular, como a de García Lorca, que em “La Imagen Poética en Don Luis de Góngora” o descreve como um “hombre de extraordinaria capacidad para el mito” (*PNYC*, p.94), chegando mesmo “a tener un sentimiento teológico tan agudo, que transforma en mito todo cuanto toca” (*PNYC*, p.107). Ambas as expressões estão marcadas no exemplar pessoal do poeta mineiro, e elas podem explicar em parte o quinteto final, onde o cordovês parece ser exaltado como um mitógrafo:

Quem disse que o sim e o não se excluem?
15 Quem disse que o corpo é refratário a Deus,
Quem disse que a história é estática,
Quem disse que a morte mata,
Quando se cavalga o mito em pêlo?

Se Zeus pode dar à luz Atena, adulta e totalmente armada, parindo-a de sua cabeça; se Afrodite pode nascer da espuma do mar, fecundada pelos genitais decepados de Cronos; se Ulisses pode visitar os mortos, aos quais pede conselhos – por que a poesia de Góngora (ao menos aquela *seleta*) não poderia ser igualmente contraditória, ela que se colocaria como poesia pura, despreocupada do realismo das letrilhas e dos romances. Ademais, como as análises damasianas procuraram demonstrar, essa contradição seria aparente, surgindo da incompreensão de suas analogias e hipérboles por leitores superficiais.

c. Os três dramaturgos canônicos: Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca.

Como dito no capítulo anterior, embora Francisco de Quevedo tenha nascido antes de Calderón de la Barca, em *Tempo Espanhol* ele encerra a literatura aurissecular; com isso, Murilo Mendes agrupa os três grandes dramaturgos canônicos do século XVII em um único bloco temático.

•

Ao madrilenho Lope Félix de Vega Carpio (1562-1635) são atribuídas às vezes mais de mil peças teatrais (a maioria das quais desaparecidas), responsáveis pela renovação e revitalização da dramaturgia de sua época; tamanho e tão bom era o conjunto de sua obra que Miguel de Cervantes, impressionado, chegou a chamá-lo de “monstruo de la naturaleza”⁷⁴. Porém, embora seja reconhecido principalmente por seu teatro, ainda hoje encenado, Lope foi um conceituado poeta lírico, “um dos inventores principais do romanceiro novo (consagrado no *Romancero General* de 1600)”⁷⁵, tendo composto mais de trezentos e cinquenta sonetos entre sacros e seculares, além de oitavas, glosas, canções,

⁷⁴ No prefácio de *Ocho Comedias y Ocho Entremeses...*

⁷⁵ In *Poesía Lírica del Siglo de Oro*, p.243. Ver bibliografía.

tercetos, idílios, vilanescas, epístolas em verso, églogas e até um poema épico-burlesco, a *Gatomaquia*, emulando a *Batracomiomaquia* grega. Jorge Luis Borges o considerava, ao lado de Enrique Banchs, o melhor sonetista de língua espanhola:

É uma tese bastante arriscada, porque em primeiro lugar, pensamos em Quevedo, em Lugones – que se parece com Quevedo –, pensamos em Góngora. Realmente me foi quase impossível encontrar um soneto desses autores sem uma ocasional feiura. Por outro lado, no caso de Lope de Vega e no caso de Enrique Banchs não; o soneto flui do começo ao fim, essas quatorze linhas fluem e não existe nenhuma feiura que detenha o leitor. (*SFOD*, p.102).

Murilo Mendes parece ter partilhado dessa opinião, pois uma análise dos dez livros de Lope de Vega em sua biblioteca aponta para uma leitura atenta da poesia lírica, sem nenhuma indicação – além do número de exemplares – de uma predileção pela produção dramaturgica. Desses livros, um é posterior a *Tempo Espanhol*, oito não têm nenhuma marca de leitura, e apenas um é consideravelmente anotado⁷⁶. Sete dos volumes sem indicações de leitura contêm peças teatrais; o oitavo, *Poesías et Chansons de Lope de Vega*, além de não estar marcado, traz a maioria das suas páginas ainda grudadas⁷⁷. Minha pesquisa pelas “fontes”, por isso, centrou-se aqui em *Poesías Líricas* (Buenos Aires, 1942), o único com notas, grifos e outras marcas.

⁷⁶ Sete deles trazem peças teatrais: *El Perro del Hortelano y El Arenal de Sevilla*, de 1943; *El Amor Enamorado & El Caballero de Olmedo*, de 1947; *Peribáñez y el Comendador de Ocaña & La Estrella de Sevilla*, de 1951; *La Dama Boba*, de 1940, *Fuenteovejuna & Peribáñez y el Comendador de Ocaña & El Mejor Alcalde el Rey*, de 1942; *La Dama Boba*, de 1966; *Arte Nuevo de Hacer Comedia y La Discreta Enamorada*, de 1948. Desses, só um dos volumes, contendo *La Dama Boba*, é posterior à publicação de *Tempo Espanhol*. *Arte Nuevo de Hacer Comedia* é a “arte poética” de Lope, uma justificativa de sua dramaturgia. Os volumes de poesias são: *Poesía Lírica*, publicado em Saragoça em 1955 (cujos grifos se limitam à página 6); *Poesías et Chansons de Lope de Vega*, de 1955; e *Poesías Líricas*, publicado em Buenos Aires em 1942, esse sim fartamente anotado e marcado. Para informação completa dos volumes, ver a bibliografia.

⁷⁷ Na época em que Murilo Mendes formou sua biblioteca, nem sempre os editores guilhotinavam as bordas das páginas dos livros, cabendo ao comprador separá-las com um estilete ou faca. Em *Poesías et Chansons...*, apenas as páginas da introdução foram separadas.

“Inspirado em Lope de Vega” está dividido em duas partes separadas por um sinal gráfico; na primeira descobri referências à mesma composição de onde foram tirados os versos citados em “Toledo” (“A mis soledades voy, / De mis soledades vengo”):

No puede durar el mundo,
porque dicen, y lo creo,
que suena a vidrio quebrado
y que ha de romperse presto.

As nove linhas iniciais do poema funcionam quase que como uma paráfrase do trecho acima; mais do que isso, a quadra inicial funciona quase com um enquadramento dele, perguntando e reiterando-o:

Quanto tempo a forma deste mundo
2 Deverá, Lope, durar?
[Versos de Lope.]
Esperas que ela se rompa
4 O mais próximo possível.

Conhecida a referência, percebe-se como o escritor mineiro se coloca como interlocutor direto do madrileno, retomando e ressignificando as imagens e o vocabulário existentes em Lope, expandindo-os e desenvolvendo-os segundo suas próprias preocupações poéticas e religiosas: articulando novos termos aos emprestados, ele dá novo sentido ao conjunto. Por exemplo, em Lope o que corre o risco de se acabar logo é o mundo; em Mendes, é a “forma deste mundo”: há no brasileiro uma dupla restrição, a primeira indicada pela palavra “forma” e a segunda, por “deste”; depreende-se daí haver ao menos dois mundos, e ser apenas a *forma deste* que está prestes a acabar.

Há uma outra ressignificação, mais sutil, operada pela “tradução” de “presto” com “o mais próximo possível”: o que era, na composição castelhana, uma noção puramente temporal (que indicava que o fim do mundo não tardaria), torna-se, na lusófona, dúbia, referindo-se decerto ao tempo (tema que perpassa todo o livro), mas extravasando para o

espaço: o fim da “forma deste mundo” acontecerá *logo e perto* “do ódio / desintegrado” e do “vidro”, ainda que “longe da última solidão”, da morte, pois com o fim virá a ressurreição dos corpos.

A alusão à morte serve como antecipação da segunda metade, composta de dois tercetos, o primeiro dos quais dedicado à tópica da *uita breuis*, da “vida breve”, desenvolvido, entre outros, por Salústio (no proêmio à *Bellum Catilinae*), por Sêneca (no tratado justamente intitulado *De Breuitate Vitae*) e por Horácio (*Carminum*, I.4.15), para quem a pouca duração de nossa existência nos impede de alimentar longas esperanças. A ele une-se outra tópica, já comentada no capítulo anterior, a da oposição entre a miséria da vida e a benção da morte, encontrada na literatura grecolatina antiga⁷⁸:

Que vivendo, já falta ao homem tudo,
12 Que morrendo, já sobra ao homem tudo.

Já o segundo terceto refere a doutrina da transmissão do *pecado original* de Adão e Eva aos seus descendentes, à qual deu forma Santo Agostinho a partir de várias passagens de São Paulo (como Rom. 5:12-15 e 1 Cor. 15:45-50) e das seguintes palavras de um salmo (Ps. 51:5):

Eis que eu nasci na eniquidade,
minha mãe concebeu-me no pecado. (*BJ*, p.915).

O pecado original foi sempre alvo de ataques de teólogos e filósofos defensores do livre arbítrio, como Pelágio (c.355-c.425), e ainda é praticamente ignorado pelas igrejas

⁷⁸ A idéia de que nascer é o supremo mal – ou delito – já estava entre os gregos, como no *Certame de Homero e Hesíodo*, do período helenístico, e na peça *Édipo em Colono*, de Sófocles:

O não ser nato
vence todo argumento. Mas,
advindo à luz,
o rápido retroceder
ao ponto de origem
é o bem de segunda magnitude.⁷⁸

(Sófocles. *Édipo em Colono*, vv.1224-1228. Trad. de Trajano Vieira. Pp.95-96.)

orientais, para as quais as opiniões de Santo Agostinho não têm valor doutrinário; talvez por isso a estrofe diga que os homens sustentem a “antiga culpa original dos pais” em “ombros *vasciantes*” (grifo meu), indecisos entre a culpa imposta e a vontade livre.

Curiosamente, ainda dentro da doutrina agostiniana, o poema termina com uma citação aparentemente equivocada:

Sempre o delito pior é ter nascido.

“Equivocada” porque o verso muriliano é uma quase citação verbatim não de Lope de Vega, mas da peça *La Vida Es Sueño*, de Calderón de la Barca:

pues el delito mayor
del hombre es haber nacido. (AZVS, p.127).

Durante certo tempo, não tive dúvidas em considerar isso uma transposição intencional de atribuição por parte de Murilo Mendes, interessado em reforçar a unidade temática deste bloco dedicado aos três dramaturgos; essa opinião se desfez, contudo, quando consultei o livro *Mi Religión y Otros Ensayos Breves*, de Miguel de Unamuno, no qual Murilo Mendes marca uma frase da seguinte passagem:

La joie de vivre. Algunos han traducido esto: La alegría de vivir. Pero no es más que una traducción. Eso de la alegría de vivir es, digan lo que quieran, un galicismo. Ésa no es una expresión castiza. No recuerdo haberla leído en ninguno de nuestros clásicos. Porque el delito mayor del hombre es haber nacido. ¡Ya lo creo! (MROEB, p.34).

Não só a expressão “Porque el delito mayor del hombre es haber nacido” está grifada, como ainda vem anotado logo abaixo, entre parênteses: *Lope*. Ou seja, a transposição do verso de um para outro talvez não tenha sido intencional, e sim acidental: lembrando-se, talvez, de tê-la lido em uma peça teatral, o poeta mineiro pode ter simplesmente se equivocado de dramaturgo.

É certo que os escritores aurisseculares tinham como preceito poético a emulação, e que tal verso, ligeiramente modificado, talvez possa ser encontrado em alguma tragicomédia ou em algum soneto lopiano, ignorado por mim; porém, dentre os livros compulsados por mim na biblioteca muriliana, foi apenas em um exemplar de Calderón de la Barca (além daquele de Unamuno) que encontrei a expressão sublinhada. Além disso, nem mesmo com a ajuda de programas de busca como o Google fui capaz de encontrar um verso sequer parecido a este na extensa obra de Lope de Vega.

•

Tirso de Molina (c.1584-1648) é mais conhecido hoje como o autor de *El Burlador de Sevilla*, a mais antiga obra literária a ter Don Juan – um dos arquétipo do conquistador amoroso (latino) irresistível – como protagonista. Há ironia nessa fama, já que a questão da autoria da peça nunca foi resolvida de todo: impressa pela primeira vez em 1630, em *Doçe Comedias Nuovas*, atribuídas a Lope de Vega e a outros autores não nomeados, ela não foi incluída pelo próprio Tirso em nenhum dos seus cinco volumes de comédias – o que não a impediu de ser dada como dele já no século XVII. Para complicar, em 1878 encontrou-se uma edição *suelta*, talvez de c.1635, que “oferece lições alternativas superiores em quase todas as passagens duvidosas”⁷⁹, com o título alternativo de *Tan Largo Me lo Fiaís* e atribuída a Calderón de la Barca. Com tantos títulos, textos e autores a se considerar, a questão segue em aberto, muito embora a crítica pareça inclinada a aceitar um autor anônimo, alguém menos conhecido e prezado que acabou, por isso, tendo sua autoria “usurpada” para facilitar a venda de livros e de ingressos.

A trama da peça se passa na cômte de Alfonso XI, no século XIV: Don Juan, um nobre sevilhano, seduz e desonra com *burlas* (enganos) diversas mulheres, casadas e virgens, nobres e plebéias, abandonando-as em seguida, até ser enfim castigado pela estátua animada do pai de uma delas. A todo momento advertido de que seus atos lhe trarão a

⁷⁹ Alfredo Rodríguez López-Vázquez, “El Problema de la Autoría”. In MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla*, edição de A. Rodríguez López-Vázquez, p.11. Tradução minha. A maior parte dos dados acerca da peça e das questões a ela relacionadas está baseada nesta edição.

danação eterna, a não ser que se arrependa a tempo, responde invariavelmente com o bordão: “Tan largo me lo fiáis!”, pois crê que, sendo jovem, viverá ainda muitos anos; ignora o conselho dado por Francisco de Quevedo: “só é sábio o que vive cada dia como quem pode morrer em qualquer dia e em qualquer hora” (QS, p.275, tradução minha). A morte chega de forma inesperada, trazida pela estátua funerária de Don Gonzalo, a quem ele mesmo matara e que o arrasta para o inferno.

DON JUAN.

Deixe-me chamar
quem me confesse e absolva.

DON GONZALO

Não dá. Lembraste já tarde.

DON JUAN

Como me queimo, como me abraso.
Estou morto. (BS, pp.302-3)

O burlador sevilhano poderia ter se arrependido a tempo de alcançar a salvação, mas decidiu não fazê-lo, mantendo a postura desafiadora até o final. Sua danação não é produto da predestinação protestante, mas do livre arbítrio tridentino.

Don Juan gozou de grande aceitação junto aos românticos e modernistas. Ao contrário de Dom Quixote – para sempre preso a Cervantes –, o conquistador amoroso espanhol logo se libertou de seu (possível) criador e alcançou *status* mítico nas literaturas de praticamente toda a Europa, nas quais representava o papel do rebelde que se levanta contra a Providência Divina, confundido aos mitos de Satã (transformado em personagem trágica em *O Paraíso Perdido*, de John Milton) e do Dr. Fausto (personagem renascentista depois reinventada por Marlowe e por Goethe). Voluntarioso, desafiador e amoral, Don Juan às vezes alcança a graça eterna (geralmente por intervenção de alguma dama pia que por ele intercede, como a Margarida de Fausto), mas geralmente é condenado à danação eterna, sempre irreverente.

Dado esse desenvolvimento posterior da personagem, não deixa de surpreender que Murilo Mendes se mostre alheio à discussão em torno da autoria em “Tirso de Molina”, ainda mais quando devia conhecer, através de Dámaso Alonso, os debates acalorados travados a respeito do assunto na Espanha. Por que ele não associou o teatrólogo mercedário a alguma das peças teatrais seguramente dele, como *El Condenado por Desconfiado* ou *Don Gil de las Calzas Verdes*? Por que escolher uma que pode ser de qualquer um dos três dramaturgos aurisseculares, ou de nenhum? Ou então, por que não dedicar um poema à personagem apenas, dissociando-a de todos os seus possíveis criadores?

Para a primeira pergunta, a possível resposta é porque nenhuma das obras de atribuição segura alcançou o sucesso ou a repercussão duradoura de *El Burlador de Sevilla*; recorrendo a outro título, o poeta mineiro não poderia ter certeza de que seu leitor ideal conseguiria entender suas alusões. Don Juan, ao contrário, como Dom Quixote, basta ser nomeado para suscitar toda uma gama de entendimentos e de imagens. Quanto à segunda pergunta, talvez haja aqui uma manifestação de vontade de participar como interlocutor ativo nesse embate literário, *intrometendo-se* em uma discussão tão cara aos espanhóis e *atrelando-se* a dar sua própria opinião: Don Juan foi criado por Tirso de Molina! A resposta à terceira pergunta talvez seja porque, associando Don Juan – o supremo pecador impenitente, o maior libertino fictício da literatura européia, alguém que provoca a própria danação – a um religioso que fez voto de castidade e que se dedicava à salvação das almas e à difusão dos Evangelhos, Murilo Mendes pôde deixar mais complexo o jogo de contrastes e oposições recorrentes em *Tempo Espanhol*.

Ao subordinar a criatura ao provável criador, o poema muriliano destitui a personagem da existência autônoma que ela tendia a ter na literatura dos séculos XVII a XX (em Molière, em Mozart, em Lord Byron, em Menotti del Picchia), ao mesmo tempo em que dá nova dimensão ao mercedário castelhano, dotando-o de *gloriosas* contradições, nascidas (*deitadas* “raízes”) “no obscuro fundo existencial da raça” espanhola e relacionadas talvez aos famosos versos de Walt Whitman – “eu me contradigo / (sou largo, contendo

multidões.)”⁸⁰ –, todas explicitadas no interior do texto: *ser padre* (deduz-se que casto) e *criar Don Juan* (o supremo devasso), desarmar “a estrutura feminina” sendo homem (em um claro contraponto ao poema dedicado à Santa Teresa de Jesus, no qual uma mulher é responsável por *decifrar* “o ‘mistério’ masculino de Espanha”). Graças a isso, ele é capaz de revelar a “matéria afetiva do espanhol”, unindo o religioso e o secular, o santo e o pecador, o divino e o humano, o masculino e o feminino.

Mas Tirso não se explica apenas por suas contradições, ou não seria o “homem-enigma” da linha inicial – para compreendê-lo seria preciso antes decifrar sua ampla “gana renascentista” (por que não barroca?) aludida no quarto verso, unificadora dos “dois mundos” (provavelmente o espiritual e beatífico da religião e o material e corrompido da matéria), cuja síntese seria a própria condição humana. O homem, por sua natureza, não é capaz de se limitar ao amor espiritual, mas tampouco pode se entregar exclusivamente ao amor carnal, sob o risco de se animalizar.

Atente-se para o fato de que nem sempre em Murilo Mendes essa contradição “brotada” da *essência* espanhola revela-se gloriosa: em “O Padre Cego”, que consagra o pão e o vinho da vida eterna enquanto abençoa a espada assassina do tirano, ela é ignominiosa e abjeta. Ou seja, os mesmos aspectos da cultura e da alma capazes de redimir podem também danar.

•

Embora tenha seguramente lido outras obras de Calderón de la Barca – em sua biblioteca encontram-se várias edições de suas poesias e peças⁸¹, muitas delas com marcas de leitura, é exclusivamente com a tragicomédia *La Vida Es Sueño*⁸² que poeta mineiro dialoga em *Tempo Espanhol*, transformando “Tema de Calderón” em uma quase paráfrase

⁸⁰ Os versos são de *Leaves of Grass*: “Do I contradict myself? / Very well then, I contradict myself / (I am large, I contain multitudes.)”.

⁸¹ *El Gran Teatro del Mundo, La Devoción de la Misa, El Príncipe Constante, La Devoción de la Cruz, La Dama Duende, Casa con Dos Puertas Mala es de Guardar, El Mágico Prodigioso, El Alcalde de Zalamea, El Mayor Monstruo del Mundo, El Príncipe Constante*, além das duas peças intituladas *La Vida Es Sueño*.

⁸² Calderón escreveu três peças com esse título: essa tragicomédia e dois autos sacramentais. Mendes também possuía um desses autos.

da peça, dedicada à tópica da vida como ilusão ou sonho – presente, por exemplo, em um epigrama de Paladas de Alexandria do século IV d.C. (PAE, X.82) –, como explicitado nos seguintes versos murilianos:

20 Mas eu sonho a injustiça, ou a suporto?
Eu sonharei a vida, ou a vida me sonha?

A trama de *La Vida Es Sueño* gira em torno de Segismundo, príncipe encarcerado pelo próprio pai no alto de uma torre desde o nascimento, por causa de uma previsão astrológica, segundo a qual ele estaria destinado a ser um déspota perverso e cruel. Ignorante de quem de fato seja, Sigismundo é libertado para que possa governar durante todo um dia, pondo o oráculo à prova: se se mostrar benévolo e sábio, será nomeado sucessor ao trono; caso contrário, retornará para a torre. Para não sofrer no renovado cativeiro, ele é drogado para pensar que tudo não passou de um sonho. A experiência dá errado, o príncipe mostra toda a sua natureza cruel e impiedosa e ao fim do dia torna a perder a liberdade. Porém, ao saberem de sua existência (até então ignorada), a população e parte da guarda revoltam-se, destronam o rei e coroam Sigismundo. Novamente liberto, ele decide agora contrariar a astrologia e se mostra benevolente e sábio, perdendo o pai, selando uniões matrimoniais e punindo os traidores (incluindo o soldado que o libertara pessoalmente da torre).

O poema, todo construído a partir do ponto de vista de Segismundo (que parece se mostrar ciente de ser mera personagem de uma tragicomédia espanhola), começa com uma menção à torre em que ele ficou encarcerado desde que nasceu, adjetivada como *atômica* – palavra de conotações macabras em Murilo Mendes, remetendo às bombas lançadas sobre o Japão em 1945: a torre seria a um tempo *indivisível e isolada* (no início da peça, quem quer que chegasse perto dela deveria ser executado) e capaz, por seu conteúdo potencialmente destrutível, de trazer a perdição ao reino. Preso, ignorando por qual crime, o príncipe não é educado para ocupar a posição para a qual nascera (a sociedade espanhola do século XVII, embora cada vez mais burguesa, ainda era fundamentalmente aristocrática, dividindo-se em nobreza, clero e vulgo); ao contrário, em Murilo Mendes, infere-se que ele foi reduzido à

quase animalidade de seu carcereiro, o homem-lobo. Ao tentar evitar o fado, o rei o precipita, tal como Laio fez ao expor o filho Édipo à morte.

Porém, da perspectiva de Calderón, mesmo a astrologia não podendo ser de todo condenada pela Igreja – já que o nascimento do Cristo foi previsto por três astrólogos (Mateus 2:1-2) –, ela se equivoca, não necessariamente porque os astros tenham sido mal interpretados, mas porque o livre-arbítrio foi completamente ignorado. Libertado uma segunda e definitiva vez pelos revoltosos, Segismundo *escolhe* ser bom e comedido, contrariando o seu destino e perdoando as ofensas praticadas por aqueles que deveriam tê-lo educado e protegido⁸³. No poema muriliano, as referências à astrologia estão por toda parte: nos nomes das duas mulheres cujos *braços circunscrevem* o prisioneiro (Estrela e Rosaura, que segundo alguns significaria “aurora rosa”); na menção ao “relógio” com que se *mede a injustiça* e ao “céu legível, texto de diamante”, cujo texto *escapa* à personagem (porque ninguém lhe ensinou a lê-lo ou porque, de sua tela, não se vê o céu).

Aqui e ali há ecos de expressões da peça, como quando o Segismundo dos versos em português se descreve como um “esqueleto letrado”, o que não só alude diretamente ao “vivo cadáver” com que se refere a si mesma sua versão castelhana, mas também aos “esqueletos vivos” (os soldados descritos em Calderón) e ao “cadáver que fala” (Clarín, depois de morto). De forma mais direta e complexa, uma das primeiras falas de Segismundo –

Sólo quisiera saber
para apurar mis desvelos
dejando a una parte, cielos,
el delito de nacer,
qué más os pude ofender
para castigarme más.
¿No nacieron los demás? (AZVS, p.127)

⁸³ A punição do soldado pode ser entendida como necessária para um bem maior, a manutenção da paz no reino, ou como um indício irônico de que a bondade do novo rei é limitada.

– é reelaborada nos versos abaixo:

[...] A injustiça não me cabe
19 A mim só: qualquer um a reclama e recebe.

O dístico final apresenta uma mudança de voz, com Segismundo dando lugar ao eu-lírico muriliano, que interpela diretamente o autor da peça; é sintomático que a linha final esteja em espanhol – talvez Calderón não a entendesse aem português – e em caixa alta – um grito lacerante, desesperado diante das incertezas de nosso conhecimento.

d. “Tempo de Quevedo”.

Francisco de Quevedo é o último dos autores do *Siglo de Oro* a ser retratado em *Tempo Espanhol*, servindo de fecho à literatura dita barroca – o próximo escritor a merecer um poema depois dele é Miguel de Unamuno (1864-1936). Considerando-se a meticulosidade com que Murilo Mendes estruturava não só os seus poemas, mas também os seus livros, percebemos que isso confere ao autor de *La Hora de Todos* grande importância, servindo talvez como síntese de uma época.

“Tempo de Quevedo” elabora as tópicas da transitoriedade da vida terrena, da corrupção dos corpos, da morte (universal e inescapável). O *tempo* do título, ecoando o do livro, perpassa todos os versos, referido diretamente ou aludido: ele corrompe tudo o que possui uma existência física, concreta, até o seu desaparecimento; daí a angústia que acarreta em Quevedo, gerada também pelo desconhecimento do que lhe aguarda no além-vida, que só poderá ser extinta ou pela morte (se ela for o nada, o fim último de tudo, inclusive das angústias) ou pelo Juízo Final, aquele ponto no tempo em que o próprio tempo deixará de existir e em que as repostas desejadas serão finalmente obtidas (porque o desconhecido se tornará conhecido, com a certeza da salvação ou da danação). Apenas a própria Espanha, personificada no terceiro verso, parece sobreviver à passagem tempo,

usando como “relógio” as diversas gerações de homens mortais, embora também ela talvez esteja fadada a desaparecer no Juízo Final.

Essa leitura, baseada unicamente nos versos do poema, pode ser enriquecida com o conhecimento da obra do autor espanhol com a qual dialogam. Imbuído de um forte sentimento religioso, Quevedo unia a ortodoxia católica da Contrarreforma ao estoicismo filosófico de Sêneca, cujos textos conheceu graças a uma sólida formação clássica; como resultado, seu cristianismo era severo e um rígido código moral perpassa seus escritos, abarcando todos os gêneros e formas então disponíveis (lembrando que forma e gênero eram indissociáveis): a novela picaresca, o teatro, a poesia religiosa, a satírica, a burlesca, os tratados morais, as obras políticas. Ele foi um dos mais prolíficos autores do século XVII, mas, de sua vasta produção, encontramos apenas três volumes na biblioteca particular de Murilo Mendes: *Sonetti Amorosi e Morali*, *Los Sueños* (em volume contendo também *La Hora de Todos*) e a *Historia de la Vida del Buscón*, além do misto de biografia e coletânea organizada por Ramón Gómez de la Serna e do curto ensaio de Jorge Luis Borges, “Quevedo”, publicado dentro de *Otras Inquisiciones*, sendo que apenas o segundo e o terceiro (nenhum dos quais anotado) são anteriores a 1959⁸⁴.

•

La Vida del Buscón Llamado Don Pablos é considerada uma novela picaresca, gênero que teria surgido em 1554 com o *Lazarillo de Tormes*, enquadrado por Dámaso Alonso na vertente *realista* da literatura espanhola (hipotético contraponto à *culteranista* de Góngora), mas usado por Quevedo, profundo conhecedor da retórica aristotélica, para tentar convencer o seu leitor de uma verdade moral derivada ao mesmo tempo de Horácio (Epist., 1.11.27), do estoicismo e do cristianismo: a de que se deve aceitar com paciência e resignação os desígnios do fado, sem comprometer os valores cristãos nas adversidades. Essa lição é comicamente ressaltada (“castigat ridendo mores”) pelo exemplo negativo do

⁸⁴ *Sonetti...* é de 1965; *Los Sueños*, de 1945; o *Buscón*, de 1939; e a segunda edição da biografia de De la Serna (que é a que Mendes possuía) data de 1962. O livro de Borges (autografado) é de 1952, mas, como o proprietário informa no exemplar, foi “comprado numa livraria romana” em 1962. Cumpre lembrar também os artigos e capítulos de Dámaso Alonso e o capítulo “Quevedo”, de Azorín, no volume *Al Margen de los Clásicos*, em edição de 1942.

protagonista, cuja recusa obstinada de emendar seu comportamento o leva a infortúnios cada vez maiores. *Los Sueños*, por sua vez, são uma reunião de cinco textos igualmente satíricos, centrados em variadas personagens viciosas, derivadas das tradições clássica, medieval e humanista⁸⁵ e adaptadas à Espanha aurissecular, através das quais são atacados os pecados, as pretensões e as loucuras: “El Sueño del Juicio Final”, repleto de visões apocalípticas, divide-se entre a convocação dos mortos e o Juízo propriamente dito, quando anjos e demônios disputam as almas dos pecadores; em “El Alguacil Endemoniado”, um demônio descreve o inferno e os condenados durante uma sessão de exorcismo; o “Sueño del Infierno” narra uma viagem, na companhia de inúmeros demônios e viciosos, ao reino satânico, apresentado como um local escuro, caótico e desesperador; “El Mundo por de Dentro” tem a forma de um diálogo entre um velho algo cínico e um jovem crédulo sobre a diferença entre *essência* e *aparência*; e o “Sueño de la Muerte” descreve um desfile de alegorias de vícios (inveja, ingratidão, avareza etc.), da Morte, dos três inimigos da alma humana (Mundo, Demônio e Carne) e de mais personagens viciosas. Finalmente, *La Hora de Todos y la Fortuna con Sesó* inicia-se com a Fortuna sendo acusada pelos mortais diante dos demais deuses de ser injusta, porque premiaria os maus e puniria os bons; ela se defende demonstrando como os bons, uma vez agraciados com a boa sorte, se deixariam corromper e envilecer (subjacente a tudo está novamente o livre arbítrio, já que às personagens é dado escolher o que fazer da visita da Fortuna).

Em Quevedo, como nos paradoxos do estoicismo de Sêneca, a natureza é indiferente e contraditória – não apenas uma contradição entre “ser” e “parecer”, mas também interna (o viver é um constante morrer, enquanto a morte é o despertar para a vida eterna); desconhecendo os desígnios de Deus, não temos como julgar se o que nos ocorre

⁸⁵ As fontes de Quevedo na composição dessa obra são muitas: desde as sátiras da Antigüidade clássica (como as de Juvenal, Marcial, Pérsio e Luciano de Samósata, cujos *Diálogos do Mortos* parecem ter sugerido a escrita de *Los Sueños*) até os chamados “sonhos humanistas”, como a *Satira Menippea* de Justo Lipsio e o *Somnium* de Juan Maldonado, passando pelos *Autos das Barcas* de Gil Vicente, pela *Divina Comédia* de Dante, pelo *Elogio da Loucura* de Erasmo de Roterdã, por colóquios e pelas populares visões do Juízo final e do outro mundo de autores medievais diversos.

De todos os tipos sociais, os únicos livrados do inferno por Quevedo são os pobres, devido não só à sua filiação estoica – o estoicismo elogia a pobreza, principalmente a voluntária –, mas também à agudeza de sua observação da sociedade espanhola da época, que trocava o feudalismo medieval por um capitalismo moderno e brutal: o escritor testemunhava em toda parte o poder corruptor do capitalismo nascente (“Poderoso caballero es Don Diñero”).

neste mundo instável e frágil é justo ou injusto, e só nos resta fazer o melhor proveito possível das dádivas e provações recebidas. Somente a vontade humana pode se opor à Fortuna e triunfar sobre ela: unindo Sêneca ao livre arbítrio tridentino, o autor procura harmonizar as noções de Fortuna e Providência Divina.

•

Embora Quevedo seja hoje mais conhecido como um mordaz satirista, os versos murilianos parecem desprezar esse aspecto (junto com o cômico e o burlesco), privilegiando o moralista sério e fortemente religioso: como uma leitura atenta do poema revela, tal aversão à sátira – principalmente quando sua comicidade soava vulgar – excluiu dele qualquer traço de *El Buscón*. De fato, “Tempo de Quevedo” se constrói como um diálogo estreito com *Los Sueños*, mais precisamente com “El Sueño del Juicio Final”, ao qual se alude e do qual deriva parte de seu vocabulário: *calaveras*⁸⁶, *trompeta*, *ángeles*, *matemático*. Seu tema não é o falecimento, como uma leitura superficial poderia sugerir, mas o Juízo Final; logo, o “último anjo” não seria o da morte, mas o da Ressurreição, o responsável por despertar os mortos com sua trombeta, para que eles sejam julgados, salvos ou (a maioria no texto espanhol) condenados.

Tocado o instrumento, os ossos se levantarão, cada qual respondendo como o faria em vida, involuntariamente se denunciando: os militares prontos para a batalha, os avaros temerosos de um saque, os gulosos procurando pela refeição. As faltas de cada um serão indicadas ainda pela parte do corpo com que mais pecaram: os luxuriosos pelos olhos, os ladrões pelas mãos, os escrivões pelas orelhas e os maledicentes pela língua. E só alcançará a salvação quem conseguir passar por uma “puerta tan angosta”, guardada pelos Dez Mandamentos personificados: quem não possuir a justa medida para atravessá-la (os “limites precisos” no verso muriliano aludiriam a isso?) estará condenado. Só então a “angústia” sentida por Quevedo se tornará vã, pois só então ele adquirirá o conhecimento de si mesmo e de sua salvação ou danação final; antes disso, tudo o que pode fazer é

⁸⁶ Um título alternativo de “Juicio Final” é “El Sueño de las Calaveras”.

imaginar – “sonhar” – o porvir, apresentando-nos sua “visão concreta” (e vívida) dos pecadores, de seus vícios, de suas penas, do inferno.

Descoberta essa referência literária precisa, novas chaves de leitura se apresentam: se o “último anjo” fosse o da morte, o sétimo verso assumiria um aspecto macabro (mesmo o “angelismo” estaria condenado a morrer ao ser ceifado); sendo o arauto do Juízo, o verbo “ceifar” assume um caráter positivo, redentor, mesmo regenerativo: o “angelismo” será ceifado para ser colhido e levado como um buquê ao Paraíso. A morte, não é o fim absoluto para um católico, nunca é explicitamente nomeada no interior dos versos, apenas aludida através de expressões ou imagens associadas a ela, como as “caveiras” ou o “transitório [...] que já foste” (em referência ao próprio Quevedo); isso afasta, ao menos em parte, o macabro dos versos, chamando a atenção para a escatologia redentora: o poeta espanhol deixou de ser “transitório” não porque morreu, mas porque, tendo ressuscitado, adentrou a vida eterna.

A morte apresenta-se como um recomeço, um “renascimento”, como a ocasião na qual é permitido aos homens se conhecer na sua completude, tendo decorrida toda a sua vida: “nunca diga que um homem é feliz”, diziam os gregos, “até que ele tenha atingido o termo de sua existência”. Mas há aí também uma afirmação de fé na existência além-túmulo, pois se a morte fosse o fim absoluto, ela o seria também do conhecimento; ela, ao contrário, trará a certeza de que a fé não foi em vão, de que a Salvação prometida pelos Evangelhos e pela Igreja é concreta. Com isso, e devido certamente ao contexto em que o livro foi escrito, não se encontra no poeta brasileiro o negativismo do espanhol (que em seu *sueño* condenou a maioria de suas personagens); Murilo Mendes parece desaprovar aquele rigor acusatório nas entrelinhas, e prega uma maior tolerância: não há nele qualquer menção ao desespero dos mortos, apenas à angústia dos vivos (e os vivos, na Espanha de Franco, tinham muito com que se angustiar).

Está-se diante, portanto, de um poema catequético, que expõe sem explicar um dogma ortodoxo (católico) bem definido, embora deixe de lado o universalismo (*catolicismo*) do Juízo Final em prol, para fins retóricos, do julgamento específico dos

espanhóis, cujas caveiras serão reunidas no fim dos tempos. Os cristãos creem que um estudo minucioso da Bíblia pode revelar o futuro, já que nela estaria toda a história humana, da Criação ao Apocalipse; baseado nesse pressuposto, embora “Tempo de Quevedo” seja o trigésimo poema em uma série de sessenta e cinco, ele narraria, segundo uma perspectiva religiosa, o final da história de Espanha, para além de Guernica e da ditadura franquista.

•

Finalmente, descobertas as referências a *Los Sueños*, evidencia-se o cuidado com que o autor de *Poliedro* estruturava os seus livros, ligando as suas diferentes partes de maneira muitas vezes sutil e dotando o todo de coesão interna e coerência; basta lembrar que o último verso do poema imediatamente anterior, “Tema de Calderón”, termina com o seguinte verso:

24 LA VIDA ES SUEÑO.

CAPÍTULO 6. A “matéria de Espanha” entre o *Tempo* e o *Espaço*.

a. Quevedo.

Em sua “Resposta ao Questionário de Proust”, de 13 de outubro de 1962, Murilo Mendes cita um único espanhol entre os seus escritores preferidos: Cervantes (*PCP*, p.52). Nesse mesmo ano, ele adquire um volume de Jorge Luis Borges (autografado pelo próprio), *Otras Inquisiciones*, em uma livraria romana, obra que parece lhe causar profunda impressão – entre os vários ensaios encontramos “Quevedo”, repleto de marcas de leitura; a partir do ano seguinte, passamos a encontrar nos escritos murilianos referências esparsas, mas constantes, ao autor de *La Hora de Todos*.

A primeira está em uma *enquête* realizada pela revista italiana *La Fiera Letteraria*, que perguntou a diversos escritores estrangeiros a razão de residirem em Roma; a ela, o poeta mineiro deu uma resposta em que misturava motivos pragmáticos – porque ali podia trabalhar como professor e escritor –, estéticos – as mulheres e a cidade são bonitas –, eruditos – trata-se de uma cidade de artes e cultura, com uma história multimilenar – e espirituais – de lá o papa João XXIII teria excomungado a bomba (supõe-se que atômica), marcando sua resistência ao avanço desenfreado e amoral do mundo moderno. Em meio a tudo isso, no trecho em que menciona o escritor castelhano, nos deparamos novamente com a tópica do *ubi sunt*:

Porque Roma, segundo um célebre soneto de Quevedo, não está mais em Roma, portanto não me sinto obrigado a seguir o rastro dos césares. (*PCP*, p.47).

O soneto aludido, um dos mais célebres atribuídos ao polígrafo espanhol, é aquele que tem como primeiro verso “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!⁸⁷“, no qual se constata a

⁸⁷ Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino! / Y en Roma misma a Roma no la hallas; / Cadáver son las que ostentó murallas / Y tumba de sí proprio el Aventino. // Yace donde reinaba el Palatino; / Y limadas del

decadência física da antiga cômte dos césares, reduzida a ruínas pelo tempo (“limadas del tiempo las medallas” e “destrozo a las batallas / de las edades”) – a tal ponto que quem insistisse em procurá-la na cidade moderna se decepcionaria. Além do *ubi sunt*, percebemos o desenvolvimento de outra tópica, a da decadência e desaparecimento inevitáveis dos grandes impérios: Egito, Babilônia, Pérsia, Grécia, Roma, Bizâncio, Espanha; desaparecimento tornado mais agudo pela permanência da natureza que os envolve – aqui representada pelo rio Tibre, que oferece um interessante contraste entre a fluidez duradoura das águas e a imobilidade erodida dos mármore.

Assim, é possível, mas de modo algum certo, que Murilo Mendes tenha passado a apreciar de fato Quevedo ao ler *Otras Inquisiciones*; curiosamente, em conversa com Osvaldo Ferrari (de 1984 ou 1985), Borges recorreria ao mesmo soneto para elaborar um pensamento bastante semelhante ao acima:

Há as viagens, mas as viagens têm que ser estímulos; sobretudo se não as procuramos, ou seja, se não pensarmos “estou em Roma, e tenho que procurar Roma em Roma”, segundo a famosa tradução que Quevedo fez de um soneto de Joachim du Bellay, que havia se inspirado em uns versos latinos de Ianus Vitalis. (*SFOD*, p.104).

Terá o escritor portenho lido em algum momento o juizforano?

•

Em “Homenagens” (*PCP*, p.717), pequeno poema incluído em *Convergência* – livro composto nos primeiros anos da década de 1960⁸⁸, sendo portanto contemporâneo à *enquête* –, tornamos a nos deparar com o nome de Quevedo. Localizado na seção “Sintaxe” – dedicada “à fabulosa memória de Oswald de Andrade” –, o poema segue uma estrutura

tiempo las medallas, / Más se muestran destrozo a las batallas / De las edades que blasón latino. // Sólo el Tibre quedó, cuya corriente, / Si ciudad la regó, ya sepultura / La llora con funesto son doliente. // ¡Oh Roma, en tu grandeza, en tu hermosura, / Huyó lo que era firme, y solamente / Lo fugitivo permanece y dura!

⁸⁸ *PCP* dá os anos de 1963 a 1966 na página 623, mas alguns dos poemas estão datados de anos anteriores, como 1961 – como o “Grafito para Borromini”, p.655, e o “Murilograma a Antero de Quental”, p.679 – ou mesmo 1960 – como o “Grafito na Escultura ‘Santa Teresa’ de Bernini”, p.653.

similar à de outras composições (por exemplo, “Explosões”, p.707; “Os Ademanes”, p.709; “Arcanos”, p.711; e “Rotas”, p.715), em que um termo é repetido diversas vezes com pequenas variações; aqui, a expressão “Homenagem a” é seguida do nome dos “homenageados”, reunidos de modo a formar uma espécie de aliteração em cada verso: *Chardin e Cézanne, Platão e Plotino, Quevedo e Queneau, Ravel e Racine*⁸⁹.

Outras três composições de *Convergência* fazem referência à Espanha ou a personagens espanhóis. O primeiro, “Grafito na Escultura ‘Santa Teresa’ de Bernini” (*PCP*, p.653) – composto de um único verso –, tem como tema de fato a obra do escultor barroco italiano, mencionando a religiosa apenas no título. Embora tenha como tema um escritor brasileiro, o já citado “Murilograma a Oswald de Andrade” (*PCP*, pp.684-5) parece conter em seus versos uma referência a um soneto de Lope de Vega, “Entre Aquestas Columnas Abrasadas” – o verso “Ubi Troia non fuit” parece servir como uma réplica à última linha do poema castelhano: “Aquí fue Troya la famosa”. Porém, enquanto Lope desenvolve com seriedade a tópica do *ubi sunt*, Murilo Mendes o faz com ironia, já que para ele a cidadela descrita na *Ilíada* era mera ficção literária.

O terceiro poema, “Murilograma a João Cabral de Melo Neto” (*PCP*, pp.691-3), alude à Espanha e a personagens espanhóis ligados afetivamente ao amigo, chegando a chamá-lo de “pernambucano espanhol” (v.27). Escrito em Roma, em 1964, encontramos nele os seguintes versos:

- 2 Comigo e contigo a Espanha.
[...]
- 5 Comigo e contigo Velázquez,
[...]
- 7 Entre mim e ti o barroco,
A cruz, Antonio Gaudí.
[...]
Comigo e contigo o Andalu,

⁸⁹ Escrevi “espécie de aliteração” porque esse recurso leva em conta a sílaba tônica das palavras; segundo esse princípio, *Quevedo* e *Quenau* não aliteram de fato.

O poema segue indicando outras afinidades (*comigo e contigo*) e diferenças (*entre mim e ti*) a unir o poeta pernambucano ao mineiro, cujo “primeiro encontro [...] ocorreu em 1940, no Rio de Janeiro” (EJCMM, p.11) e cuja amizade prosseguiu nos anos em que o primeiro viveu e o segundo visitou a Espanha.⁹⁰

b. Retratos-Relâmpago: 1ª Série.

Entre 1965 e o ano seguinte, Murilo Mendes escreve a 1ª Série dos *Retratos-Relâmpago*, obra em que traça rápidos “retratos” (aqui entendidos como uma mistura de análise crítica e afetiva) de diversos literatos e artistas plásticos, entre os quais alguns espanhóis e hispanoamericanos. Divididos entre o “Setor 1” (literatos) e o “Setor 2” (artistas plásticos), encontramos Jorge Luis Borges, Miguel Hernández, Rafael Alberti e Pablo Picasso.

O texto dedicado a Jorge Luis Borges (PCP, pp.1218-20) interessanos aqui principalmente porque dedicado a um escritor de língua castelhana; nele, o poeta mineiro narra seu fictício encontro com o argentino, repleto de alusões à obra dele – *El Aleph*, *Ficciones*, a *Antología de la Literatura Fantástica* etc. Mais do que qualquer coisa, elogia-se no portenho sua grande erudição e memória prodigiosa, capaz de absorver a literatura do mundo, e cuja obra só desaparecerá quando desaparecer o mundo. Duas passagens desse texto, porém, interessam também porque podem indicar uma “filiação” poética; a primeira concerne a apropriação de elementos literários de outros autores:

Alguns críticos consideram [Borges] um simples transcritor inteligente de textos, um arquiteto de artifícios, o mestre do *collage* literário: ignoram que esse textos incorporam-se ao domínio pessoal de Borges

⁹⁰ Para uma ótima análise da relação entre os dois poetas, ver o livro de Ricardo Souza de Carvalho, ao qual esta tese deve muito.

apesar das armadilhas da sua erudição; e que os artifícios de Borges afinal resultam mais naturais do que o natural para um homem comum. [...] A memória dos textos lidos, assimilados e transformados por Borges produz textos de Borges que morrerão com a morte do mundo, esvaziado de Borges. (*PCP*, p.1220).

Ou seja, é justamente dessa chamada *collage* que advém a originalidade maior do fazer literário borgiano, pela qual ele será lembrado pelas não só por seus contemporâneos, mas também pelos pósteros. O segundo trecho, na lacuna indicada acima, refere-se à associação entre memória e realidade:

Para Borges a realidade é um fenômeno resultante da memória; outra alternativa: a memória seria a estrutura da própria realidade. (*PCP*, p.1220).

Haveria aí uma crítica velada a ditadores como Franco, que com sua recusa em permitir que a facção vencida recordasse pública e privadamente os seus mortos e desaparecidos, tentava substituir uma *realidade* por outra?

•

O texto imediatamente a seguir é “Miguel Hernández” (*PCP*, pp.1220-2), dedicado ao último dos poetas a aparecer em *Tempo Espanhol*, descrito aqui como “antagônico à sua época”, em que a arte (segundo Ortega y Gasset) se desumanizaria cada vez mais. Falecido “no cárcere dum ditador particularmente adverso às letras”, engrossando assim o “número dos poetas que morreram cedo”, ele não teria tido tempo para “se realizar totalmente” como um poeta *artesanal*, formado pela leitura dos autores *barrocos* do século XVII e apegado à “tradição popular” e *folclórica*, apreendida talvez quando apstoreava cabras na infância de “sabor lendário”. No período em que viveu,

as noções de poeta e poesia sofreram um deslocamento. O poeta perde contato com um público tornado estranho aos antiquíssimos conceitos de

magia e iluminação, que haviam prolongado até ao simbolismo. (PCP, pp.1220-1).

Não tendo tido tempo para “fundir numa síntese definitiva os elementos fautores da sua tensão criadora”, ele teria deixado uma obra poética sem a *perfeição formal* de um Garcilaso de la Vega, mas “que alargou a dimensão da já vasta humanidade espanhola”, distante do convencionalismo frio percebido pelo brasileiro no escritor renascentista; cita-se Antonio Machado e Gabriel Celaya (para quem “a poesia é uma arma carregada de futuro”), que escreve:

*Pero escribiría un poema perfecto
Si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos.*

(PCP, p.1221; itálicos do autor).

Esse escritor *laico e moderno*, “tendendo à eloquência e ao excesso” de românticos e barrocos – ainda que *inserido* “na melhor corrente do realismo” ibérico –, poderia ter sido “o Lope de Vega do século XX” (segundo Neruda), reelaborando o auto sacramental, “de fortes raízes na sua terra”, não fosse a “nova inquisição espanhola, a franquista”, tê-lo vitimado tão jovem. Explicita-se assim um dos motivos do livro de 1959: o da responsabilização do regime fascista pelo fim da *Edad de Plata* das letras ibéricas.

Tendo o poeta ligado seu destino a uma grande causa – o restabelecimento da justiça social e da liberdade na Espanha – foi, a exemplo de outros, duplamente vencido, como homem e como político. (PCP, p.1222).

Mas não como literato, graças ao que teria *atingido* “uma plenitude humana” e *acessado* a *cosmovisão* – ou seja, sido capaz de olhar todas as coisas por igual, e a ver nelas a mesma “dignidade estética”.

•

“Rafael Alberti” (PCP, 1222-6) tem como tema o longo exílio deste comunista andaluz forçado a viver fora da Espanha até 1977, por quem Murilo Mendes expressa uma grande simpatia, aparentemente derivada não só do seu estado de exilado e perseguido político, mas também de sua poesia, pela qual declara admiração. O texto começa com uma declaração de cunho político: após apresentar a região de Roma onde Alberti (descrito adiante como “amigo e vizinho”) e a mulher – María Teresa León – então moravam, afirma que não era o casal que vivia exilado da Espanha: “Na verdade a Espanha acha-se exilada destes dois” (PCP, p.1222). Por trás dessa aparente brincadeira linguística percebemos a expressão de um pensamento recorrente muriliano: a de que a *essência* de um povo pode subsistir fora de sua terra de origem, assim como pode desaparecer nela. Tal ideia é reiterada no parágrafo seguinte, onde, após narrar as andanças dos dois poetas com as respectivas esposas pela capital italiana, e descrever a facilidade com que o espanhol se misturava aos romanos, se lê:

Roma e Andalusia são mais distantes no espírito do que no espaço; Refael permanece andaluz até o osso, mas aceita Roma tangente e convergente de múltiplas direções. (PCP, p.1223).

A temática antifranquista prossegue indiretamente com a menção a uma visita a um largo onde está uma estátua erigida em homenagem a Metastasio, um poeta áulico a quem Alfieri já virara as costas, incomodado por seu servilismo: “Nós quatro, também *odiatori dei tiranni*, fazemos-lhe o mesmo” (PCP, p.1223). Esse servilismo artístico e religioso aborrece-o tanto que o autor de *Poesia Liberdade* se vê forçado a expressar seu ódio não só à *tiranía*, mas aos próprios *tiranos*, transformando a repulsa ideológica em inimizade pessoal – derivada em parte de uma amizade pessoal, numa ilustração da velha máxima “o inimigo de meu amigo é meu inimigo”; embora não se possa deixar de perguntar se os poetas brasileiro e espanhol teriam se tornado amigos sem o ódio comum a Franco a uni-los (é sintomático que Alberti não seja nunca, no interior do texto, descrito como *comunista*, ideologia que o católico Mendes nunca deixou de combater, desgostoso de seu ateísmo militante).

A simpatia pela condição de perseguido encontra sua mais aguda expressão na abertura do quarto parágrafo: “Como pode um homem ser espanhol e ficar durante cerca de trinta anos longe da pátria. É terrível” (PCP, p.1223). Tal simpatia é ampliada pela percepção de que o exilado é uma pessoa muito culta e sensível, “capaz de alcançar na sua totalidade a dimensão espanhola”, e transformada em admiração pela sua capacidade manifesta de suportar seu destino com estoicismo, ainda que não resignado:

Rafael, o mais politizado dentre os poetas da sua geração, empenhou-se a fundo no drama do seu país. Lírico e revolucionário, encontra na paixão política um motivo de vida criadora: fustiga os imperialistas que tentam frear a marcha do mundo, precipitá-lo na guerra, soltar a bomba atômica. (PCP, p.1223).

A partir daí o texto deixa de lado o *exilado* e passa a tratar do *poeta*, embora o exílio permaneça o tempo todo subentendido. Passando para a análise de seus versos, eles seriam seriam, segundo Pedro Salinas (longamente citado) e Mendes, moldados a partir dos *Romanceros* e *Cancioneros* – sua “matriz” popular – e da lírica de Góngora, o “poeta erudito por excelência”; esse “duplo signo cultural”, aliás, seria uma marca de toda a sua geração, “comparada por Dámaso Alonso à do Século de Ouro”, cujos

poetas fundiram na sua obra as duas grandes correntes da literatura espanhola: a castelhana e a andaluza. Representam as duas faces da Espanha, a mística e a terrena, ou por outra, a abstrata e a concreta. (PCP, p.1224).

Percebe-se aí uma das formas como o poeta mineiro interpreta criativamente a poética aurissecular, associando os aspectos *místicos* aos *abstratos* e os *terrenos* aos *concretos*, como já o fizera, fundindo-os também, em *Tempo Espanhol*. Nesse jogo, a personalidade de Alberti, andaluz, é descrita como concreta, sem qualquer “vestígio místico” – uma forma indireta de indicar sua irreligiosidade.

Mencionando brevemente as incursões do poeta espanhol pela pintura e gravura, o texto prossegue elencando seus temas – “a força de ser”, a “aventura terrestre”, o movimento, o mar etc. – e suas *fontes*, que vão do dadaísmo ao cinema, de Gil Vicente a Baudelaire, do já citado Góngora ao *pueblo*; da mesma forma como Murilo Mendes (a tal ponto que podemos enxergar aí um autoelogio ou uma autojustificação), ele “parte da tradição, mas refunde-a totalmente em moldes modernos” (*PCP*, p.1224).

O amor ao seu tempo de aspectos múltiplos, a movimentação dos jogos de luz, o *sense of humour* que o torna também comediógrafo, às vezes até comediante, o fervor político, o sentido da grandeza da paz, necessária não só ao poeta no seu trabalho, mas a todos os homens, frequentam seus livros construídos com apurado rigor artesanal, numa variedade de metros fora do comum: Salinas e Guillén disseram-no. (*PCP*, p.1225).

Depois desse “desvio” pela obra, volta-se ao exílio em Roma, na casa decorada com objetos reunidos ao longo de inúmeras viagens, mas que de algum modo remete à Andaluzia natal de Alberti – sempre a nostalgia pela terra natal, abandonada à força. O texto, porém, termina com uma nota de otimismo:

E para finalizar a tertúlia, fazemos o voto de um encontro em terras espanholas, [...] quando despontar o dia D, o dia da esperança realizada, o dia da *festa mayor* de Espanha restituída à sua dimensão específica. (*PCP*, p.1226).

Rafael Alberti só retornaria à Espanha em 1977, passados quase dois anos do falecimento de Murilo Mendes.

•

Já “Pablo Picasso” (*PCP*, pp.1246-7) principia com uma longa narrativa da relação entre o pintor andaluz e sua cidade natal, Málaga: imagina-se sua infância e seu contato com as touradas, que teriam influenciado (diz o texto) sua arte e sua personalidade futuras;

seria nesse tempo e espaço que ele teria descoberto “a fabulosa Espanha e seus absurdos” (PCP, p.1247):

Permanecerá toureiro durante a vida inteira; avesso ao bizantinismo das teorias, polêmico e ambíguo, toureará os monstros Velázquez, Goya, Delacroix; toureará a pintura europeia do século XX, fechando o ciclo histórico iniciado com a Renascença. (PCP, p.1246).

Como se para enfatizar Picasso como fecho desse longo “ciclo”, o texto repete a seguir uma anedota – a de que um pintor mais velho (aqui o pai) desiste de sua arte ao descobrir no jovem discípulo um artista superior – encontrada pela primeira vez em Giorgio Vasari:

Leonardo [da Vinci], apesar de ser bem jovem, trabalhou de tal maneira, que ao fim o seu anjo [na pintura *O Batismo de Cristo*] ficou muito melhor do que as figuras de Andrea [del Verocchio]. Por isso, Andrea nunca mais quis tocar nas cores, inconformado pelo fato de um menino saber mais que ele. (VA, p.445).

Essa infância quase milagrosa, pela qual se demonstra uma certa nostalgia, serve como prenúncio – ao contrário de Verocchio, que teria constatado uma habilidade presente, o pai de Picasso “pressente seu gênio futuro” (PCP, p.1246): o menino de Málaga estaria destinado a ser um dos maiores artistas (na acepção plena da palavra) do século XX (senão o maior), capaz de, com um quadro – *Guernica* –, realizar uma das críticas mais contundentes ao genocídio praticado por Franco e seus aliados nazifascistas na cidade basca. Tudo isso apesar de o pintor ser descrito como um “superindividualista” (PCP, p.1247) – o que remete à opinião de Murilo Mendes, já citada, de que “o artista, em si, é sempre individualista”, embora isso “não o [impeça] de compreender e interpretar os anseios da coletividade” (MMOI, p.104).

•

Como se vê, alguns dos textos de *Retratos-Relâmpago* estão dedicados à “matéria de Espanha”, condenando de modo direto o franquismo e as suas violências, lamentando suas vítimas e elogiando aqueles que se opunham a ele, mesmo que ao preço da própria vida, como Miguel Hernández. A seguir, *Espaço Espanhol* desenvolverá ainda mais essa condenação, a um só tempo humanitária e cristã.

CAPÍTULO 7. *Espaço Espanhol.*

a. A tradição literária das *geográficas*.

Espaço Espanhol é uma “viagem cultural” pela Espanha, tendo como “guias turísticos” grandes figuras da história daquele país; um registro de impressões sobre paisagens e tipos humanos, invocando aqui e ali, nos passeios por *calles*, *alcazâres*, *iglesias* e *museos*, a autoridade de mortos célebres, a maioria dos quais tematizados em *Tempo Espanhol*, título com o qual possui óbvias simetrias e oposições – tempo-espaço, história-geografia, poesia-prosa. Apesar de o fio estruturador ser a geografia, com cada capítulo sendo dedicado a uma determinada cidade ou localidade, o tempo não está ausente (como a geografia não estava dos poemas); talvez pudéssemos dizer que se trata de um espaço sincrônico e diacrônico, quadridimensional mais do que tridimensional, impregnado de cultura, de artes plásticas, de literatura. Embora Cervantes e Góngora sejam citados ou mencionados mais vezes do que os demais escritores auri-seculares, nenhum deles chega a “dominar” o texto, cuja protagonista é a própria Espanha que se choca internamente, no tempo (o tradicional e o novo) e no espaço (as vilas e os arranha-céus).

Relativamente pouco conhecido e menos estudado do que o livro de 1959, *Espaço Espanhol* não carece de modelos – antigos e recentes – na tradição literária ocidental. Lembrou-me, ao lê-lo pela primeira vez, as *geográficas*, gênero criado na Antiguidade greco-latina; nelas, os escritores narram viagens (reais ou livrescas) com o auxílio de citações de obras antigas – e portanto dotadas de *auctoritas* –, que os ajudavam a descrever os aspectos físicos (relevo, vegetação, clima etc.) e culturais (costumes, religião, literatura, mitos, história, filosofia, personagens etc.) das regiões visitadas⁹¹. Entre os títulos que nos

⁹¹ O recurso às citações propriamente ditas – isto é, com a explicitação da fonte – parece começar com os eruditos alexandrinos do século III a.C. Na Antiguidade tardia, além das *geográficas*, as *antiguidades* – obras populares entre os séculos II e VI d.C., compostas segundo o modelo dos diálogos platônicos, em que um grupo de eruditos reunidos em um simpósio discute assuntos variados – também fazem uso das citações para defender ou refutar pontos de vista com a *auctoritas* de autores “antigos” (daí seu nome). As *antiguidades* serviam como uma espécie de almanaque, no qual o leitor pouco erudito poderia encontrar informações úteis

chegaram da Idade Antiga estão a *Geografia* de Estrabão (c.64 a.C.-c.25 d.C.), a *Descrição da Grécia* de Pausânias (ativo em c.150 d.C.) e as *Noites Áticas*, do romano Aulo Gélío (c.120-169 d.C.)⁹².

As *geográficas* quase desapareceram na Idade Média, quando a Bíblia se tornara a autoridade suprema em todos os assuntos da vida, embora alguns relatos fantásticos de viagens (como o atribuído a um certo João de Mandeville) fossem escritos, citando as Escrituras e os autores pagãos⁹³. O gênero foi parcialmente retomado pelos eruditos italianos do século XV, como Ciríaco de Ancona (1391-1452), principalmente em seus périplos pelo Mediterrâneo e pela Grécia pré e pós-otomana. As conquistas de terras na América recém-encontrada, além de na África e na Ásia, acarretaram em um aumento significativo de relatos apresentando as “maravilhas desconhecidas” para um público leitor europeu cada vez maior (graças à imprensa); muito embora os conquistadores e seus cronistas pouco recorressem aos clássicos (não necessariamente gregos ou latinos), às vezes o faziam – como no caso de Francisco de Orellana (1490-c.1550), que associaria uma tribo de mulheres guerreiras (as icamiabas) àquela do mito grego, dando nome ao “Rio das Amazonas”.

É pouco provável – mas não impossível – que Murilo Mendes tenha lido a maioria dos escritores acima enquanto morava no Brasil (a primeira tradução brasileira de Aulo Gélío, ao que me consta, data de 2010; a de João de Mandeville, de três anos antes; Ciríaco de Ancona permanece inédito); o contato com toda ou parte dessa literatura deve ter ocorrido na Itália, onde edições bilíngues de autores antigos, medievais e renascentistas são

(e resumidas) sobre história, política, exércitos, religião, costumes, alimentação, vinho, métrica, retórica, filosofia etc. Entre seus autores podemos citar o grego Ateneu de Naupácia (*Banquete dos Sábios*) e o latino Macróbio Ambrósio Teodósio (cuja *Saturnália* foi escrita por volta de 430 d.C.). O recurso às citações foi também muito empregado por escritores cristãos, preocupados em defender a ortodoxia de suas opiniões com base na Bíblia e, num segundo momento, nos Padres da Igreja.

⁹² Com seu misto de reminiscências de viagem e de “conversas ao pé do fogo”, as *Noites Áticas* parecem unir as *geográficas* e as *antiguidades*. Um ponto de contato extratextual interessante entre a obra de Aulo Gélío e as de Murilo Mendes (pelo menos *Carta Geográfica* e *Espaço Espanhol*) é que todas foram escritas na cidade de Roma, anos depois de empreendidas as viagens narradas.

⁹³ Não cito as *Viagens* de Marco Polo porque elas não recorrem de modo explícito a citações.

comuns, podendo ser compradas ou compulsadas com facilidade nas diversas bibliotecas da Universidade “Sapienza” de Roma⁹⁴.

Com os românticos, os relatos literários de viagem se multiplicam, sendo muitos os exemplos a que podemos recorrer – em Portugal, o mais conhecido é *Viagem na Minha Terra* (1846), de Almeida Garrett, que cita Shakespeare, Camões, Cervantes, Homero, Goethe; a biblioteca muriliana possui nada menos do que três exemplares da obra, mencionada ou aludida em mais de uma ocasião em *Janelas Verdes*. Há também possíveis modelos em um tempo e em um espaço mais próximos, como o *Guia de Ouro Preto*, de Manuel Bandeira, publicado pela primeira vez em 1938 (Murilo Mendes possuía uma edição em francês, de 1948), que descreve a cidade mineira com a ajuda de suas personagens históricas e literárias (como o Tiradentes, Diogo de Vasconcelos e o Aleijadinho, além de viajantes como Saint-Hilaire); e as *Crônicas de Viagem* de Cecília Meireles, uma das quais, “‘Castilha la bien nombrada...’”, de 1953, relata parte de sua viagem à Espanha, entremeada por citações de romances” (*EJCMM*, p.19). Esses três títulos lusófonos poderiam ter sido lidos antes da partida definitiva para a Europa.

A primeira narrativa de viagens muriliana – com suas passagens por diversos países europeus e pelos Estados Unidos – foi *Carta Geográfica*, título talvez revelador de seus modelos, escrita em Roma entre 1965 e 1967; sintomaticamente, a obra começa com a Grécia, onde as *geográficas* surgiram como gênero literário. Escrita quase que simultaneamente (entre 1966 e 1969), *Espaço Espanhol* talvez fosse uma seção da *Carta...* que, devido às dimensões adquiridas, dela se separou para formar uma obra autônoma; o mesmo pode ser dito de *Janelas Verdes*, dedicado a Portugal, ainda mais extenso e complexo (com capítulos inteiros dedicados a personalidades, além de cidades), enviado

⁹⁴ Como bem lembrou a Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso em minha banca de qualificação, Murilo Mendes deixa claro em *Retratos-Relâmpago* ter lido os *Pensamentos* de Marco Aurélio antes de se mudar para a Europa, quando o considerou “um tanto rebarbativo” (*PCP*, p.1198); Marco Aurélio, porém, tem sido traduzido no Brasil desde o século XIX, sendo, junto com Homero, Aristóteles, Platão e Plutarco, um dos escritores gregos mais editados entre nós, ao passo que autores como Pausânias e Estrabão ou permanecem inéditos, ou tiveram apenas pequenos trechos publicados em antologias. Mas deve-se levar em conta que, embora tenha declarado não saber grego (*PCP*, p.1053), Murilo Mendes decerto aprendera latim na escola, podendo ter lido ao menos Aulo Gélio no original ainda em Juiz de Fora ou no Rio. Enfim, cabe notar que encontrei na Biblioteca Angelo Monteverdi edições de Pausânias e João de Mandeville, e que a biblioteca do departamento de literaturas grecolatinas da “Sapienza” fica dois andares abaixo.

para publicação em 1970. Para notar a similaridade (ou não) do uso das citações por Murilo Mendes com o de alguns daqueles autores, comparemos alguns trechos.

•

No seguinte trecho de Estrabão, percebe-se como a autoridade evocada pode ser um poeta ou outro escritor que não pretende, nem finge se ater à *verdade factual*, colocando-se declaradamente como um fabulador; nesse caso, alguns versos de Calímaco, já bastante renomado, são transcritos como testemunho não da *realidade* da mítica viagem dos Argonautas, mas de sua simples plausibilidade ou verossimilhança:

Há evidências da expedição de Jasão, e dos cólquidos que o perseguiram, [em locais] tão distantes quanto em Creta, na Itália e no mar Adriático, alguns dos quais Calímaco anota quando escreve:

Egletes e Anafe, endurecidos pela lacônia Tera,

em uma elegia que começa assim:

*Cantarei de início como os heróis navegaram de volta
do reino de Eetes de Citeia para a antiga Emônia.*

(I.2.39; tradução minha).

Em João de Mandeville, trechos da Bíblia e dos Padres da Igreja ajudam na descrição da Terra Santa e de sua história; mas, como o autor não as nomeia, nem sempre é possível localizar suas fontes: no trecho abaixo, por exemplo, ainda que derivada da *Ética Nicomaqueia* de Aristóteles (1106b 23), a citação pode provir de Tomás de Aquino (“quod virtus consistit in medio”, de *Beata Gens*, 3). Aliás, é divertido, em mais de um sentido, perceber como um apelo à temperança pôde ser transformado em uma justificação geográfica da primazia de Jerusalém:

E essa terra, que era primeiramente dos judeus, foi por ele escolhida entre as outras como a melhor, a mais virtuosa e a mais digna do mundo; como diz o filósofo:

Virtus rerum in medio consistit. (VJM, pp.33).

Ciríaco de Ancona, que viajou pela Grécia nos anos anteriores à queda de Constantinopla, deixou-nos uma obra composta por uma série de diários de viagem, nos quais coleta suas fontes à medida em que prossegue por seu itinerário, transcrevendo inscrições de estátuas e de templos arruinados, muitos dos quais não mais existem; no seu caso, como no de muitas *geográficas* e *antiguidades* (como o próprio Estrabão), as citações acabaram servindo para preservar a memória de textos que, de outro modo, estariam de todo perdidos hoje:

Um epigrama no famoso e extremamente admirável templo de Prosérpina em Cízico; os ilustríssimos heróis e os melhores cidadãos da cidade de Cízico construíram este templo para a maior das deusas e ninfas gloriosas, infernais e celestes, prole de Jove, Prosérpina:

Do chão, com as riquezas de toda a Ásia e com incontáveis mãos, o divino Aristeneto erigiu-me. (LT, p.78, tradução minha).

Em 1605, porém, Miguel de Cervantes já ironizava o uso indiscriminado de citações como maneira de emprestar autoridade a um texto: no prólogo da primeira parte do *Dom Quixote*, ele narra um diálogo no qual um seu amigo (provavelmente imaginário) não só zomba daqueles que abusam delas, como chega a confundir comicamente as fontes dos textos transcritos. (Pensando bem, as andanças do fidalgo cavaleiro pelas paragens desérticas de La Mancha e Catalunha não deixam de ser, até certo ponto, uma *geográfica*.) Mais tarde, no século XIX, Almeida Garrett também recorreria à ironia ao transcrever (ou possivelmente inventar) e traduzir um texto grego que iria de encontro à sua opinião de que a modéstia antecede a inocência como virtude (muito embora contraponha a essa autoridade, imediatamente a seguir, a de um filósofo inglês):

Bem me lembram ainda os dois versos do poeta Demades que são forte argumento de autoridade contra a minha teoria; cuidei que tinha mais infeliz memória. Hei de pô-los aqui para que não falte a esta grande obra das minhas viagens o mérito da erudição, e lhe não chamem livrinho da moda: estou resolvido a fazer minha reputação com este livro.

Αιδῶς τοῦ κάλλεος καὶ ἀρετῆς πόλις
Πρῶτον ἀγαθὸν ἀναμαρτησία, δεῦτερον δὲ αἰσχῦνη.
Da beleza e virtude é a cidadela
*A inocência primeiro — e depois ela.*⁹⁵

Por último, Manuel Bandeira cita versos das *Cartas Chilenas*, obra satírica atribuída a Tomás Antônio Gonzaga, no trecho de seu *Guia de Ouro Preto* em que descreve a antiga cadeia em que foi instalado o Museu da Inconfidência:

construída com o suor e o sangue de negros fugidos e de sentenciados, inspira ao poeta inconfidente algumas das apóstrofes mais belas e mais enérgicas contra o despotismo colonial. E assim, esse

... soberbo edificio levantado
Sobre ossos de inocentes, construído
Com lágrimas de pobres...

se redimia do labéu inicial para lembrar a todo o tempo o sacrifício dos precursores da independência nacional, a tragédia do Tiradentes e as demais circunstâncias do fato exemplar. (*GOP*, p.100).

•

Os exemplos acima são suficientes para comparar com o que faz Murilo Mendes; não quero igualar a prosa deste com a dos autores acima (nem tampouco subscrever suas opiniões); apenas explicitar um recurso retórico comum, de construção do sentido através da intercalação de citações, em prosa ou verso, no corpo do texto, o que serve ao duplo propósito de auxiliar a descrição (ou narrativa) e de dotá-la de emprestada autoridade. Nota-se isso primeiro em *Carta Geográfica* (*PCP*, pp.1053-117), livro dedicado a vários

⁹⁵ Transcrito a partir da *editio princeps* de *Viagens na Minha Terra* (Lisboa: Typographia da Gazeta dos Tribunaes, 1846, pp.32-33), no site <http://purl.pt/55/3/> (acessado no dia 5 de novembro de 2011). O texto grego, que aparece nela estrofiado, foi transcrito a partir do artigo “Citação de Grego nas *Viagens na Minha Terra* de Garrett” (2007), de José Ribeiro Ferreira, que o emenda após buscar em vão pela provável fonte. O artigo pode ser lido em http://www.uc.pt/fluc/eclassicos/publicacoes/ficheiros/humanitas59/15_Ferreira.pdf (página acessada no dia 12 de novembro de 2013). Uma tradução mais literal dessas linhas, que carecem de métrica e cadência para poderem ser consideradas versos, é oferecida pelo próprio Ferreira:

O pudor é da beleza e da virtude a cidadela,
O primeiro bem é a inocência e o segundo, a vergonha.

países europeus e aos Estados Unidos, onde, ironicamente, quase não cita os gregos no texto consagrado à Grécia:

Considerando a diversidade deste pequeno país e sua carga de humanidade, Henry Miller pôde escrever: “a Grécia é infinitamente mais vasta do que os Estados Unidos”. (*PCP*, p.1066).

Em *Janelas Verdes*, ao contrário, cujo título remeteria “a espaços abertos, à liberdade, ao campo e mar de Portugal, ao verde que ali nos envolve sempre” (*PCP*, p.1704), são quase sempre os escritores portugueses os referidos, aludidos e citados, e aos quais se dedica todo o chamado “Setor 2”; sua descrição da antiga cidade universitária, por exemplo, começa da seguinte forma:

Sei da crônica oitocentista de Coimbra, sua vida estudantil extrovertida, os becos, ruelas, congostas e ângulos escusos que talvez hajam contaminado Antero [de Quental] quando descrevia o céu “os transcendentais recantos / Aonde o bom Deus se mete / Sem fazer caso dos santos / A conversar com Garrett”; [...] (*PCP*, p.1372)

Também em *Espaço Espanhol*, como mostrarei, são várias as citações de Cervantes, de Góngora, de Garcilaso de la Vega, de Azorín, de Antonio Machado, quase sempre a serviço de um propósito de exaltação do passado católico e de repúdio do presente fascista, de compaixão pelos assassinados e oprimidos e de exposição das arbitrariedades e do ridículo do ditador e daqueles que o preferem à Gilda de Rita Hayworth; sem nunca, porém, adotar o tom veemente de um mero panfleto político, pois Murilo Mendes jamais descuida da qualidade poética de sua prosa.

b. Tema e estrutura.

Assim, pois, em vários trechos do livro recorre-se à citação de obras (castelhanas na maior parte) associadas aos espaços descritos; o presente dessas obras (ou seja, o passado) auxilia na descrição e na tentativa de compreender o presente do poeta mineiro, ou para tornar mais aguda a diferença – material e espiritual – entre ambos os “espaços temporais”. Ao contrário de *Tempo Espanhol*, em que se percebia uma tentativa de análise poética, por exemplo, de Cervantes, aqui o autor o usa (e aos outros) principalmente como uma espécie de “guia turístico” capaz de explicar e descrever a paisagem circundante:

Passeando pelas ruas acodem-me as figuras de Cervantes, Quevedo, Lope, Velázquez e Goya. (*PCP*, p.1130).

As figuras acodem, mas apenas em sua imaginação livresca, ao admirar o detalhe de um prédio mult centenário ou o curso quase seco de um rio que, como o Tibre do soneto de Quevedo, continua a existir por sempre fluir; exemplar desse uso é a menção ao próprio Cervantes em um dos primeiros capítulos, o dedicado a Santillana del Mar:

Em Santillana onde se formou o núcleo principal da antiga nobreza de Castela, alguns escudos suspensos de casas *solariegas* conduzem-me ao capítulo 18 da primeira parte de *Don Quijote*, quando o herói divisando na planície rebanhos de ovelhas e carneiros decreta que em sua presença se vai dar o encontro daqueles dois aguerridos exércitos, ilustrando a Sancho os fidalgos que marcham com seus escudos levantados:

• *El valeroso Leucardo, señor de la Puente de Plata, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella; [...].* (*PCP*, p.1123, grifos do autor).

O que o “conduz” ao *Dom Quixote* não é a cidade em si, na sua totalidade, mas sim “alguns escudos de casas *solariegas*”, pretexto para o resumo de parte da trama, seguido de quatro citações, todas na língua original (uma característica comum aos autores das *geográficas* é a citação dos textos nas línguas originais, raramente traduzidos, como forma de demonstrar

erudição). Não sendo possível encontrar na cidade visitada aquelas personagens, só lhe resta “transferi-las” fazendo uso da *técnica* romanesca cervantina:

Servindo-me da técnica ambígua do nosso Pai Don Quijote, grande exorcista da realidade, transfiro para Santillana aquele episódio; [...].
(PCP, p.1124)

É possível notar o recurso algo desiludido à nostalgia no trecho acima, mais próximo do uso irônico no “Murilograma a Oswald de Andrade” – *ubi Troia non fuit* (PCP, p.685) –, ainda que mais sutil (por não afirmar categoricamente *ubi Don Quixote non fuit*); disso pode-se derivar a compreensão do livro como um longo contraste da Espanha-que-é-de-fato não com a Espanha-que-foi-um-dia, mas com a Espanha-que-é-nos-livros – uma admissão tácita de que o passado exemplar ao qual se recorreu insistentemente em *Tempo Espanhol* pode, afinal, nunca ter existido além da página escrita.

•

Da observação feita acima decorre outra conclusão: sabe-se, por suas cartas, que Murilo Mendes visitou com a esposa a maioria das cidades e locais mencionados (provavelmente todos); o livro, no entanto, não foi escrito como um diário de viagens, e sim em Roma, a partir de notas feitas *in loco* ou, talvez, de meras lembranças tardias (ou, o que é mais provável, de ambas); é óbvio o seu recurso aos livros de Cervantes, Lope de Vega, Quevedo e Góngora, entre outros, citados verbatim; não teria ele também recorrido a outras obras, não mencionadas no corpo do texto, como livros de história, guias turísticos, outros relatos de viagem (como o de Cecília Meireles) etc., com os quais pode ter dado verossimilhança a uma viagem que, ao menos em parte, pode não ter ocorrido – ou que pode não ter ocorrido exatamente da forma narrada? Quero dizer que não se deve considerar *Espaço Espanhol*, *necessariamente*, como o relato fidedigno de uma experiência real vivida naqueles locais (ao menos na sua totalidade); pode-se, ao contrário, estar diante de uma narrativa retoricamente construída para parecer como tal, mas, pelo menos em parte, de base erudita e livresca. (Perceba-se que não sugiro isso apenas por causa da

estrutura do livro, um único e longo percurso narrativo reunindo alegadas reminiscências de diversas viagens, empreendidas durante as décadas de 1950 e 1960.)

E qual é o itinerário descrito no livro? Começando pela Cantábria (Altamira e Santillana del Mar), as descrições seguem para a Galícia (Santiago de Compostela), seguindo por Castela (Madri, El Escorial, Toledo, Ávila, Segóvia, Cuenca, Soria, Burgos, Valladolid, León, Zamora, Salamanca, Palência), Extremadura (Cáceres), atravessando o país até Aragão (Tarazona e Saragoça), indo para a Catalunha (Gerona, Vich, Barcelona), dando uma longa volta pela Andaluzia (Sevilha, Córdova, Granada, Alcalá de Guadaira, Ronda, Málaga, Cádiz, Écija, Arcos de la Frontera) e terminando nas Ilhas Baleares (Palma de Maiorca). Como se vê, o interesse maior é pelas localidades castelhanas (treze cidades), seguido pelas andaluzes (nove), catalãs (três) e aragonesas (duas) e cantábricas (uma cidade e um sítio arqueológico); ademais de “visitar” apenas uma localidade galega, extremeña e balear, não “se vai” às Astúrias, ao País Basco, a Navarra ou a La Rioja, no norte, a Valência ou a Múrcia, no leste, nem às Ilhas Canárias. Isso parece indicar um apego sentimental ao locais onde esteve – ou onde desejaria ter estado –, ao contrário do que seria de se esperar de um *geógrafo* profissional, preocupado em abarcar “cientificamente” a totalidade do território analisado (nisso se distinguindo dos esforços de Pausânias ou de Ciríaco de Ancona).

c. Cantábria e Galícia.

O livro se abre com Altamira, um conjunto de cavernas na região de Cantábria, redescobertas em 1869, contendo pinturas ruprestes datadas de cerca de dezoito a treze mil a.C. Assim como *Tempo Espanhol* começara com um tempo que era também um espaço geográfico – Numancia, destruída pelos romanos em 133 a.C. –, *Espaço Espanhol* inicia-se com cavernas que registram uma civilização pré-histórica, de uma era longínqua, anterior à da Criação segundo a narrativa bíblica, de um tempo em que sequer a Espanha existia como tal:

Segundo Américo Castro, Altamira ainda 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. Penso entretanto que existe nestas pinturas um longínquo pressentimento de rito taurino. (*PCP*, p.1121)

Em meio a considerações acerca das propriedades mágicas da arte para os caçadores paleolíticos e da impossibilidade de ficar sozinho em sítios arqueológicos repletos de turistas, Murilo Mendes une conceitualmente o início e o fim dos tempos, parecendo adivinhar naquelas cavernas o destino de toda a humanidade:

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; [...]. (*PCP*, p.1122)

Nisso parece remeter a uma antiga tópica, a da corrupção física das construções humanas, desfeitas por uma natureza que torna a reclamar o espaço perdido para a civilização.

•

Ainda em Cantábria, passamos à Santillana del Mar, hoje um movimentado ponto turístico (que, ao contrário do seu nome, não fica à beira-mar), definido pelo poeta como “cidade-morta” (*PCP*, p.1122) em uma aparente crítica ao respeito exagerado pelos monumentos históricos, empecilho ao desenvolvimento de certas localidades (estaria talvez ele pensando também nas mineiras Ouro Preto e Tiradentes, cujas características urbanísticas são mantidas as mesmas de séculos atrás?):

Aqui se verifica o singular fenômeno de uma esclerose da história; o burgo medieval-renascentista, barrando o acesso a qualquer sinal de modernidade, estacionou no tempo. (*PCP*, p.1123)

Nomeada a partir de Santa Juliana (ou Santa Illana), a cidade teria sido um “antigo reduto de uma classe nobre que atingiu o vértice no século XVI” (PCP, p.1122), “núcleo principal da antiga nobreza de Castela” (PCP, p.1123), cujos escudos, ainda visíveis aqui e ali, trazem à memória do poeta o capítulo dezoito da primeira parte do *Dom Quixote*,

quando o herói divisando na planície rebanhos de ovelas e carneiros decreta que em sua presença se vai dar o encontro daquelas dois aguerridos exércitos, ilustrando a Sancho os fidalgos que marcham com seus escudos levantados; (PCP, p.1123)

dando-lhe a oportunidade de citar quatro trechos (em espanhol) em que os escudos são descritos. Além de Cervantes, Santilhana possibilita a menção a outras obras e autores, como o Marquês de Santilhana (1398-1458), “poeta guerreiro do século XV” (o primeiro a compor sonetos em castelhano, ele no entanto é lembrado por seus feitos militares nas proximidades); e Gil Blas, personagem-título do romance picaresco⁹⁶ de Alain-René Lesage (1668-1747):

Quantos pícaros terão passado por estes caminhos, na fronteira da comédia e do drama! (PCP, p.1123)

•

Embora termine o texto sobre Santilhana afirmando que disparara “na direção de Santander”, a leste da cidade, ele sai de Cantábria e vai para o oeste, até a Galícia, para Santiago de Compostela, importante centro de peregrinação católica desde 813, quando as relíquias do santo teriam sido descobertas no local onde se construiu a catedral dedicada a ele, reveladas por uma estrela, “quem sabe a mesma ou parenta da outra que esclareceu os reis magos” (PCP, p.1125). Mais do que à cidade, de fato, a primeira seção do texto está

⁹⁶ Não quero entrar na discussão acerca de o que é um romance picaresco, demasiadamente complexa; assim defino *Gil Blas de Santilhana* porque a crítica especializada e o próprio Murilo Mendes, de forma indireta no trecho citado a seguir, o fazem.

dedicada ao mito em torno do sepulcro do primo do Cristo, cujo corpo teria sido lançado ao mar em um esquite – um mito que se constata ali verdadeiro, misturando elementos cristãos e pagãos (a concha de Vênus) indissociáveis, cuja força talvez cresça em vez de diminuir se algum racionalista decidir desmontá-lo.

Ao relatar a lenda em torno da concha, Murilo Mendes revela sua dívida ao menos parcial com guias de viagem, essas populares e descartáveis *geográficas* do turismo de massa, no seu processo de confecção literária:

Grato, pela cópia deste parágrafo, aos guias práticos da Espanha. (*PCP*, p.1125).

A curta seção final apresenta a identidade dessa cidade viva construída em torno de um “corpo morto, e sem documentos”: praças e espaços repletos de igrejas e templos, nas quais brincam crianças e compõem “trovadores galaico-portugueses, mais Ramón Menéndez Pidal, Rosalía de Castro, Valle-Inclán” (*PCP*, p.1126), cuja culinária lembra o “cozido inicial da minha terra”.

d. Madri.

O texto dedicado à capital franquista – pela qual entra-se em Castela –, o mais longo de todos, principia com uma pergunta que resume a preocupação constante do autor quanto ao presente do antigo reino ibérico: “Existirão ainda espanhóis dentro dos arranha-céus?” (*PCP*, p.1126). *Tempo Espanhol* mostrava insistentemente a relação de dependência do caráter da gente com o ambiente árido das vilas e cidades; Madri, no entanto, como outras grandes cidades ao redor do mundo, começava a se verticalizar, a ficar bastante próxima dos modelos urbanísticos norte-americanos, com ruas pavimentadas repletas de carros, povoada por operários sem tempo para admirar o cotidiano, sempre correndo para chegar a tempo ao serviço; tão rápido foi o crescimento populacional que Madri tornara-se uma

metrópole antes mesmo de conseguir mudar seu status oficial de *vila*. Em sua aparente perplexidade, Murilo Mendes bem poderia estar aludindo aqui a García Lorca, que, acostumado às dimensões humanas de sua vila natal, descreveu Nova Iorque (visitada no biênio 1929-1930) como desprovida de *sonhos*, porque desprovida de *sono* (*sueño* significando ambas as coisas em castelhano).

Em uma aparente referência à Torre de Babel (Gen. 11:1-9), os edifícios *arranham o céu* sem permitir àqueles presos em seus escritórios enxergar a Deus. Distantes do solo, em construções perto das quais os majestosos alcazâres e palácios parecem encolher (sem contudo perder a majestade), incapazes de olhar pelas janelas a vida nas *calles*, esses espanhóis distanciaram-se de sua essência; herdeiros nominais das glórias passadas, como poderiam manter o legado artístico e espiritual do *Siglo de Oro*, ou mesmo da *Edad de Plata*? Quevedo e Góngora conseguiram ser os artistas que foram porque desfrutaram do ócio aristotélico, reservado desde sempre à aristocracia e (parcialmente) ao clero; a Madri do “católico” Franco, porém, uma cidade de operários descontentes, entregou-se ao *negócio*, à negação capitalista do ócio, à mentalidade burguesa e puritana dos aliados norte-americanos (ainda que sem aderir à sua democracia e à liberdade de expressão).

A cidade antiga, construída “malgrado o clima adverso e o oficialismo”, sumiria agora lentamente – “dentro em pouco nada mais subsistirá” (*PCP*, p.1126), nem como atração turística; oprimidos pelo autoproclamado César castelhano, a maioria dos madrilenos (salvo os universitários, os únicos ainda capazes de afirmar “o caráter apaixonado e participante da cidade”) se contentariam com *panis et circensis*, pão (trabalho) e circo (festas): “Trabalho e festa são para Madri equivalentes-complementares” (*PCP*, p.1127).

•

A seguir, o texto explora a relação do católico espanhol com as touradas “pagãs” (resquícios prováveis, como dito na análise de *Tempo Espanhol*, de ritos fenícios), não como elementos excludentes, e sim complementares, explicadores do caráter do povo:

apesar de muitos definirem as *corridas* como um simples “rito bárbaro, sangrento, digno da época das cavernas” (PCP, p.1127) – alheios à própria responsabilidade no abate diário de milhares de animais para consumo –, elas seriam na verdade dotadas de certa *nobreza*, um evento *singular* no qual “os protagonistas jogam a própria vida” (PCP, p.1127). Em *Janelas Verdes* o poeta mineiro mais tarde diria que

talvez nenhum teólogo-geógrafo conheça as fronteiras entre paganismo e cristianismo; sendo também absurdo rotular os pagãos de arreligiosos. Quanto ao cristianismo: vasto demais para se poder entendê-lo claramente. (PCP, p.1422).

Assim, não deveria surpreender o fato, segundo o autor, de a Igreja espanhola ficar “muitas vezes ao lado do touro” (PCP, 1127), cujo duplo papel como besta expiatória (quando abatida) e instrumento imolatório (quando vencedora) – criando, em ambos os casos, *grandes* de Espanha – não pode ser esquecido.

Essa antiga relação, quase simbiótica, entre a população e as touradas leva à repetição, com uma leve variação, da pergunta inicial, motivada pela informação de que o futebol (considerado um esporte inglês?) as superaria em popularidade: “haverá ainda espanhóis dentro dos estádios?” (PCP, p.1127).

•

A terceira seção do texto dedicado a Madri discorre acerca da gente e dos nomes ligados à cidade, desprovida de grandes monumentos que não *o homem*; trata também da relação conflituosa com a Igreja, muitas vezes irreverente. Assim, em meio a listas com os nomes de “modelos para roupas de primeira comunhão” (PCP, p.1128) e de mulheres (Consuelo, Dolores, Remedios) e à descrição de alguns costumes, transcreve-se uma quadra responsabilizando Deus pela embriaguês, menciona-se doces em forma de religiosos (para serem canibalizados, é óbvio) e a *olla* como sendo quase tão venerada quanto Deus, ironiza-se a “boa morte” descrita nos obtuários de todos os jornais (em contraste com a morte abjeta das vítimas do regime):

Segundo um provérbio popular a Espanha inteira corre atrás da Igreja: a metade com um círio, a outra metade com um bastão. (PCP, p.1129).

O caráter do madrilenho mostra-se tão complexo – vendedoras que parecem aristocratas, irreverentes que parecem crentes, pregoeiros que vendem bilhetes de loteria – que para descrevê-lo não bastam os escritores castelhanos: Quevedo pode ser evocado para ironizar o rio Manzanares como “aprendiz de rio”, e de Cervantes diz-se que nasceu em Alcalá de Henares (que Murilo Mendes crê ser também a vila do Dom Quixote), mas é preciso se recorrer a Kafka para explicar o comportamento das pessoas ao telefone.

Ao final, Madri é descrita como um local imediatista, onde o passado e o futuro são anulados em favor de um presente constante:

Creio que Madrid caminha, luta, sonha, vive *para hoy!*. (PCP, p.1129).

•

A decadência cultural espanhola é evidenciada a seguir pelo fato de *Gilda* (de 1946), uma produção estrangeira, ser atacada por membros das Juventudes Católicas, invadindo as salas de cinemas com cartazes atacando a estrela e exaltando o ditador (“*¡Franco sí! ¡Gilda no!*” (PCP, p.1130)). Saberiam os manifestantes (e o poeta mineiro) que Rita Hayworth, nascida Margarita Carmen Cansino, era filha de um andaluz de Castilleja de la Cuesta, nas proximidades de Sevilha, que seu avô paterno ajudara a popularizar o bolero em Madri e que ela iniciara sua carreira cinematográfica no México? E que, aliás, “*sus cabellos lascivos*” ruivos eram na verdade morenos? O que nem esses manifestantes, nem o “cardeal-arcebispo de Toledo e primaz de Espanha” (que advertira sobre os riscos para os namorados de se passear de mãos dadas) decerto não sabiam, era o apelo quase irresistível do proibido, *que se deseja-se o que não se pode ter*; ao combater a *lascívia* no cinema ou no hábitos, eles na verdade ajudavam a popularizá-la. Não por outra razão são os prelados espanhóis chamados de “subversivos”.

A relação conflituosa entre o filme *famoso e medíocre* e um público anônimo e também medíocre é encadeada à lembrança das glórias artísticas passadas e à menção a várias das personagens tematizadas em *Tempo Espanhol*:

Passeando pelas ruas acodem-me as figuras de Cervantes, Quevedo, Lope, Velázquez e Goya, que durante anos plantaram suas tendas em Madrid. Excetuando o último, ninguém sabe onde estão enterrados. Na igreja de San Gines, [...] uma inscrição recorda que ali Quevedo foi batizado, Lope casou-se, Tomás Luis de Victoria, mestre da música espanhola, morreu pertinho. (*PCP*, p.1130).

A seção termina com a narração de um sonho que o poeta mineiro teria tido, de entrar em um orfanato madrileno com a esposa para adotar um menino: sem serem capazes de se decidir por uma das crianças, conseguem porém eliminar um menino “de aspecto desagradável, ríspido, fosco” (*PCP*, p.1130), a quem chamam diante do diretor de *antipático*; este, horrorizado, retruca: “¿Cómo osan Ustedes hallar antipático el bastardo de Franco?”. Diz-se que Rafael Alberti, a quem o sonho teria sido contado, o definira como *político* (o que é bastante evidente), e sua inclusão nesse trecho dedicado à “cena cultural” madrilena manifesta com clareza a crítica aos efeitos nocivos da censura “católica” franquista.

•

A “aridez” cultural provocada por uma política oficial tacanha é contraposta a seguir à existência de grandes intelectuais da *Edad de Plata* ainda vivendo na capital, de certa forma desperdiçados – Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Gregório Marañón, Ramón Menéndez Pidal (falecido em 1969), além de outros apenas listados.

Do autor de *Hijos de la Ira*, definido como “crítico-poeta, um dos grandes de Espanha do nosso tempo” (*PCP*, p.1130), diz-se que morava em um local isolado, transformado agora pelo avanço urbano, na companhia da mãe (mulher de poucas palavras, mas “de alta humanidade e sabedoria *castiza*”), já falecida, e da esposa, Eulália, também ela

uma crítica de valor, dedicada no momento a estudar Cervantes e a secretariar o marido. É sintomático que o texto precise adivinhar o orgulho sentido por ela do marido... Um bolo servido remete a Góngora e ao fato de Dámaso Alonso ser o “seu exegeta maior”, ocupado em vasculhar arquivos em Córdoba atrás de algum documento ainda inédito. Tradutor de “alguns dos nossos poetas modernos” (PCP, p.1131) – entre os quais o próprio autor –, falante (comparado de forma indireta a García Lorca), erudito e bem humorado, poeta ainda bastante admirado no seu país (embora no exterior seja mais conhecido como crítico), seus versos seriam (em um elogio que parece responder ao do castelhano na *Revista de Cultura Brasileña*)

resultantes da fértil aliança entre tradição e modernidade “*fluyendo como la leche de la ubre caliente de una gran vaca amarilla*”. (PCP, p. 1131).

A união entre tradição (gongorina) e modernidade (surrealista) também se observa nos versos de Vicente Aleixandre, um andaluz vivendo em Castela como Antonio Machado, que lê para o visitante “alguns de seus últimos textos, batendo com a mão no papel”; cultor de uma poesia repleta de metáforas, sua obra, como a de outros “poetas surrealistas espanhóis (nenhum, entretanto, o é de modo ortodoxo)” (PCP, p.1131), estava bastante esquecida no restante da Europa, até Vittorio Bodini a resgatar na Itália. O texto dedicado a ele traz também um elogio à obra de Murilo Mendes, transcrito de uma carta enviada após receber uma cópia de *Tempo Espanhol*

onde se lê: “... *Usted levanta un verdadero monumento a esta tierra que se puede decir que Ud. conoce y ama como pocos*”. (PCP, p.1132)

O curto texto dedicado ao médico, cientista e literato Gregorio Marañón (1887-1960) serve para distinguir duas Espanhas coexistindo: a dos “*amigos de Felipe II*” e a dos “*amigos de El Greco*”, os primeiros tendo impedido o poeta mineiro de lecionar no país; os segundos convidando-o a retornar sempre. Perceba-se não haver referência a ele ter sido declarado *persona non grata*, apenas à falha de sua “missão cultural”. Ramón Menéndez Pidal, “Cid campeador das letras espanholas” (PCP, p.1132), falecido em 1969 (quando *Espaço Espanhol* era escrito), é bastante elogiado a seguir como o eminente pesquisador

que foi. Finalmente, são elencados outras personalidades que o teriam ajudado “a ampliar o arco do meu conhecimento da Espanha”: Ángel Crespo, o editor da *Revista de Cultura Brasileña*, Pilar Gómez Bedate, Gabino-Alejandro Carriedo, Carlos Bousoño, Gloria Fuertes etc., todos morando no país, trazendo “palavras de inconformismo e futuro” (*PCP*, p.1132), dando esperança de que o franquismo não durará para sempre, ainda que custe a cair.

•

O Museu do Prado, o Museu Arqueológico Nacional, o Museu da Armería, a Academia de San Fernando, o Museu Lázaro Galdiano, o Instituto Valencia de Don Juan e o “convento-museu” das Descalzas Reales, repositórios da maior parte do tesouro artístico e cultural do passado espanhol, são listados imediatamente antes da igreja de “San Antonio de la Florida, onde (menos o crânio) sepultaram Goya” (*PCP*, p.1133), com isso sendo associados a cemitérios ou relicários, onde a grande arte pode continuar existindo, desde que morta ou sujeitada aos desígnios oficiais de exaltação do regime. Visitá-los seria um compromisso de cultura, do qual anseia-se livrar (ainda que se respire dentro deles) para voltar à agitação quotidiana das ruas, nas quais os madrilenos parecem se comportar como se vivessem em uma enorme vila de três milhões de habitantes, abordando-se e confrontando-se.

Em todo o caso, a *capitale de l’avenir* parece-me ainda remota. (*PCP*, p.1133).

e. Restante de Castela.

Saindo da capital, o passeio por Castela prossegue pelo palácio de El Escorial, “monumento espanholíssimo levantado, não à estreiteza, mas à largueza da religião católica”, por um monarca *complexo*, definido a um só tempo como de “caráter bizarro e

intransigente” (PCP, p.1134), além de fanático, mas que acertou ao dedicá-lo a São Lourenço, mártir segundo a tradição dotado de *sense of humor*:

ninguém ignora o trecho da sua paixão quando, já assado pela frente, pede ao carrasco que o assem também pelas costas. Poderia ser um dito de Dom Quixote, cujo pai, de resto, é contemporâneo de Felipe II. (PCP, p.1135)

A menção à personagem cervantina associada ao santo padroeiro da construção não é aleatória, pelo contrário: serve para demonstrar como o catolicismo pode – e deve – incentivar a criatividade artística, em vez de tolhê-la, mesmo sob o governo de um déspota nada esclarecido. Infer-se daí uma pergunta crucial: se com um “megalômano narcisista” pôde florescer Cervantes e foi erguida uma construção *moderna e poética*, para a qual, entre outros, colaborou como arquiteto um frei, por que com outro deveu morrer García Lorca e não foram construídos senão monumentos reacionários? A resposta aparentemente não estaria no ditador, e sim no clero: porque a Igreja (a *instituição*) sob Filipe II era larga, expansiva e generosa, enquanto a de Franco mostrava-se estreita, ensimesmada e mesquinha. O cavaleiro manchego podia confundir moinhos de vento com gigantes, enquanto um seu descendente nunca poderia igualmente confundir a arquitetura escorialesca com a grelha na qual foi martirizado o santo, senão na imaginação de um poeta estrangeiro escrevendo em português.

O martírio de São Lourenço, ao contrário do que dissera Ortega y Gasset, estava intrínsecamente ligado ao destino da Espanha, servindo como “inspiração” não só à construção do palácio, mas também à tentativa fracassada de catolicizar novamente a Europa protestante com o uso da força (a Armada Invencível à qual se refere é a expedição marítima enviada para invadir a Grã-Bretanha, e que afundou nas proximidades da costa inglesa devido ao mau tempo). A mesma religião que inspira o sublime dos templos e das artes pode justificar a guerra santa; no franquismo, o sublime estava ausente.

•

Toledo é apresentada como a mistura de três culturas monoteístas: a cristã, a judaica e a muçulmana, que se sobrepõem no tempo (poderíamos pensar ainda na cultura pagã latina). Tendo se desenvolvido principalmente na Idade Média, antes do término da Reconquista, e estando localizada em um ambiente hostil e seco, rochoso, ainda que banhado pelas águas do Tejo, a cidade é lembrada pela forma como foi *reelaborada* e *syncretizada* em ao menos duas telas por um estrangeiro genial: o cretense Domênikos Theotokópoulos, El Greco, responsável por adicionar um quinto elemento, o da ortodoxia grega. Diz-se, de fato, que ela é vista quase como o pintor a retratou.

A seguir às artes plásticas, há uma citação de versos de Garcilaso de la Vega, que, como no livro de 1959, aparece intimamente ligado à antiga capital cristã (ainda que lá ele não passasse de um nome de *calle*). Alguns críticos supõem que Cervantes teria derivado a expressão “peñascosa pesadumbre”, usada com epígrafe de *Tempo Espanhol*, em parte da “ilustre e clara pesadumbre” garcilasiana.

Centro medieval de “alquimistas, de iniciados em ciências esotéricas, artes mágicas, inclusive na arte do demônio” (PCP, p.1136), além de cabalistas, possivelmente ligados à comunidade judaica, Toledo só teria de cristianizado inteiramente sob os reis católicos Fernando e Isabel, embora a rainha reclamasse (ou elogiasse) a mordacidade das toledanas, perto das quais se sentiria *néscia* e com as quais o turista consegue se comunicar apenas eventualmente, em um café ou restaurante.

Retornando a El Greco, sua tela mais famosa em exposição na cidade, *O Enterro do Conde de Orgaz*, que além de *revelar* “una preocupación muy hispana por la referencia última a la vida ultraterrena” (PCP, p.1136) – nas palavras de Ramón Menéndez Pidal –, serve de gancho para discorrer acerca da sociedade local, *radiografada* nela. O poeta procura pelas ruas, praças e igrejas pessoas semelhantes às pintadas pelo cretense; menciona a população escondida por detrás dos muros de conventos e mosteiros, cujos habitantes podem apenas ser imaginados, aqui e ali, pelo canto e pelo badalar de um sino oculto (como aqueles da cantiga popular recolhida por Dámaso Alonso).

Na cidade no dia de Corpus Christi, Murilo Mendes tem a chance de assistir a uma procissão liderada pelo cardeal primaz, aliado de Franco (embora o texto não o diga), que “levanta no ar uma pesada custódia do século XVI” (PCP, pp.1136-7), símbolo da religião triunfante e elemento de ligação entre o passado glorioso e o presente assenhorado pelos fascistas. Apesar disso e dos hábitos escuros usados pelos participantes, Toledo mostra-se viva, alegre, decorada com tapeçarias e com ruas “atapetadas de folhagem”, capaz ainda de misturar à festa cristã uma tourada “pagã”, sem se preocupar com os turistas, obrigados a esperar o fim de tudo para poderem retornar a Madri (não o poeta mineiro, que decidiu pernoitar lá para desfrutar de ainda outra perspectiva áspera toledana, a dada pela noite com seus “filtros mágicos” (dos cabalistas e esotéricos?).

Mantendo ainda sua dimensão humana e fantástica (porque perdeu há muito sua proeminência política), Toledo pode e deve ser percorrida a pé, até a canseira, uma canseira boa, positiva, necessária para se conhecer a realidade dura e difícil de “seus trabalhos e seus dias” (em uma alusão provável ao poema hesiódico), uma canseira sentida por muitos outros visitantes antes e depois, como Lope de Vega, de quem se cita um verso a respeito. Ela seria, enfim, uma cidade plantada não só no espaço físico, geográfico, mas também no humano, histórico, resultado de um acúmulo de era e de eventos, união dos tempos passado, presente – e futuro, que luta contra seu próprio enigma.

•

A um tempo concreta e mística, Ávila é definida como a “cidade das pedras e dos santos” (PCP, p.1137); as pedras, apesar de *fundamentais*, não a fazem especial, pois que existem em toda a parte; já os santos, tão *fundamentais* quanto, são mais “raros no tempo e no espaço”, e por isso a cidade é única (apesar de também ser a mais *típica* das de “Castela Antiga, mundo delicado e duríssimo”): nela nasceu Santa Teresa de Jesus e por ela passaram São João da Cruz e São Pedro de Alcântara.

Seu espaço exíguo, meros dois quilômetros cercados por muralhas com torres e torreões (lembração de quando cristãos e mouros lutavam), estaria afetada agora pela

modernidade – como na *iluminação* elétrica de seus antigos bastiões, agora *decorativos*. Sua catedral-fortaleza é a um tempo pétrea e diáfama, como a cidade que a envolve. O restante de sua paisagem urbana, impregnada pelo “ar fino-medieval de Castela” e formada por “casas pequenas, despretenciosas” (PCP, p.1138), com seus ultrapassados *escudos* e *brasões*, transmitiria “uma ideia de intimidade” antiguidade que fariam “perder o apetite pelo século atual”. Tudo em Ávila é singular e remete a um tempo passado (e perdido): o nome das ruas e dos conventos, os “camponeses que chegam da província para a feira montando burros enfeitados de flores” (PCP, p.1138), o aviso de “é proibido blasfemar” posto em uma taverna – tudo.

Muitas coisas e lugares lembrariam ainda a santa local, como os doces feitos em sua homenagem (as *Yemas de Santa Teresa*) e igreja *mediocre*, erguida sobre o endereço “onde nasceu esta alta mulher, que Pio X definiu ‘ímã’ do mundo” (PCP, p.1138), os jardins onde ela brincava, a igreja onde tocava flauta, “a escadaria de onde o demônio a teria precipitado”, o convento no qual se confessava com São Pedro de Alcântara e encontrava São João da Cruz, com quem fez amizade apesar da diferença social entre ambos (ela aristocrática, ele filho de tecelão). O texto lembra a paixão teresina pelos livros de cavalaria e sua tentativa, aos nove anos, de fugir com o irmão para lutar *quixotesicamente* contra “o árabe invasor” (uma pergunta não feita por Murilo Mendes, mas de interesse, é quando um povo *invasor* deixa de o ser? Quando os árabes, na Península Ibérica desde o século VIII, conquistariam o direito de serem vistos como legítimos donos da terra?⁹⁷).

O centro histórico (o antigo) começava a ser cercado (sitiado) por uma periferia de “ruas recentemente abertas” (pelo novo), “nascida sob o signo da industrialização” (PCP, p.1139).

O caráter da antiga Ávila, “mística e tradicional, honesta e dura”, custará talvez a se adaptar aos hábitos dos últimos invasores: o técnico e o capitão da indústria. (PCP, p.1139).

⁹⁷ Não tenho interesse algum de causar polêmica, mas essa pergunta pode ser feita ainda, no presente – nosso e de Murilo Mendes –, acerca de Israel: quem é o invasor ali, os palestinos ou os israelenses?

Seria possível ainda sair dali alguma “futura Teresa”, uma cavaleira andante *a lo divino* atualizada, “de cultura profana paralela à religiosa”, para enfrentar os desafios do século XXI? O autor não responde...

•

Em Segóvia coexistiriam “a força rude da massa” e o “charme”, em vez de rivalizarem; marcada pela “*dama de la catedrales españolas*” (PCP, p.1139; itálicos do autor), arquitetura cristã, e pelo aqueduto romano (que com seus finos arcos maciços uniriam o ar, a água e a pedra), engenharia pagã, ambas integradas à paisagem (em vez de com ela rivalizarem) a cidade vista de longe lembraria “um grande barco ancorado nos rochedos” altos. Todos aspectos determinantes de Segóvia, mistura de *mercado, fortaleza e santuário*, assinalando “o encontro perfeito entre o homem e a história” (PCP, p.1140) – “*la Ciudad*” ainda mantém sua dimensão humana, aproximando o “espaço aberto, íntimo” da pessoa, que nele poderia de fato habitar; aliás, ela própria *quase se tornaria humana*, destacando-se do Estado puro e simples. Mas essa seria a cidade de outrora, pois a atual começaria a perder essas características.

A segunda seção do texto está dedicada à gente, como ao poeta Antonio Machado, que teria vivido durante muitos anos, anônimo, em uma pensão visitada por Murilo Mendes (diz ele), do qual cita um dito gnorístico: “*por mucho que valga el hombre, nunca tendrá valor más alto que el valor de ser hombre*” (PCP, p.1140; itálicos do autor). Os segovianos ainda frequentavam as plazas antigas, onde a memória de eventos passados ainda perdura – como a da revolta dos *comuneros* contra Carlos V no século XVI, liderada por Juan Bravo, “precursor das revoltas do nosso tempo, mas que – ai da Espanha! – perdeu o jogo” (PCP, p.1140). O passado é também lembrado pelas pessoas, que *cantarolam* pelas ruas *romances perdidos*, reconstituindo para o poeta mineiro “uma das riquezas da literatura espanhola e da tradição segoviana: o pícaro” (PCP, p.1140), personagem criada no *Lazarillo de Tormes* e bastante popular entre os escritores aurisseculares.

As sombras feitas no chão pelo aqueduto – e pelas altas torres da catedral e pelos chapéus de abas largas, que mais parecem “jardins suspensos” – remetem ao filme *Blow-Up* (*Depois Daquele Beijo* no Brasil), de Michelangelo Antonioni, mas por quê? Primeiro, porque ampliariam (o significado da expressão inglesa) ainda mais as dimensões de Segóvia; segundo, porque, como no roteiro cinematográfico, revelariam algum crime oculto e esquecido, que se tenta desvendar (ou esquecer), talvez.

O terceiro e último trecho dedicado a Segóvia remete à religião, mais especificamente a São João da Cruz, “que trabalhou e repousa” na cidade; para Jorge Guillén, citado, *nenhum* outro poeta espanhol inspiraria então *uma adesão mais unânime* do que o carmelita auri secular, e seus versos talvez fossem “*la más alta culminación de nuestra poesía*” (PCP, p.1141).

O sepulcro que o encerra é luxuoso demais para um frade descalço absorvido na consideração do essencial. Ele se vinga: rompe os limites da pedra, caminha, columbra a cidade suspensa na altura do espaço-tempo; paralelamente levanta o espírito, segura o papel e o lápis, reescreve o texto que, textemunha da sua paz, resulta do equilíbrio razão-sentidos; palavra *castiza* de Segóvia. [...] Linguagem do ar detergente. Alegoria dum homem que, consumido de amor, se entrega ao texto. (PCP, p.1141).

•

Cuenca é descrita como um local irracional, anti-cartesiano (diria até: pré-cartesiano), no qual “nossa relativa base de segurança interior oscila sob a pressão física” (PCP, p.1141) do entorno, do qual só se pode falar recuperando o *sublime retórico* “fora de moda” de um Góngora⁹⁸: sua geografia severa, espetacular, pétrea, empoeirada, seria tão

⁹⁸ Eis o soneto citado de Góngora na íntegra: “Érase en Cuenca lo que nunca fuera, / érase un caminante muy ayuno; / pidió un mollete, si había tierno alguno, / y diéronle un biscocho de galera. // Desta piedad fue un ángel la arrobera, / y si pidiera más el importuno, / le dieran los peñascos uno a uno / que el Júcar lava en su áspera ribera. // De biscochos apela el caminante / para piedras, que en Cuenca eso se usa, / y de eso están las piedras tan comidas. // Quizá vieron el rostro de Medusa / estos peñascos, como lo vio Atlante, / y damas son, de pedernal vestidas.”

autoritária quanto o ditador Franco, incitando “o homem à subversão da lógica” (PCP, p.1142). A *rude ciudad encantada* não se prestaria ao *drama* humano, “[a]pesar da sua forma em anfiteatro” (PCP, p.1141), sendo ela própria a *protagonista* (única) e o *texto* de sua multissecular história, que se move em um ritmo peculiar, *enigmático*, talvez ignorado pelos habitantes e visitantes que, apesar da aproximação do ano dois mil, ali se sentiriam pré-históricos.

Segundo Àngel Ganivet “*España es una nación absurda y metafisicamente imposible, y el absurdo es su nervio y su principal sostén*”. Cuenca é um lugar adequado à meditação deste conceito que nos ajuda a esclarecer o enigma histórico da Espanha. (PCP, p.1142).

•

Por toda a parte em Soria encontram-se sinais dos efeitos do franquismo: a economia agrária aparentemente saudável seria uma farsa: “Não creio numa certa versão da Espanha, país irremediavelmente pobre” (PCP, p.1142). Para que o país mude, seria necessário mudar a relação entre as pessoas, diz o texto, como a dos dois viajantes de uma automotriz que se confrontam mesmo quando mudos. A redimir o país, apenas suas mulheres – “a espanhoal é mulher e meia” (PCP, p.1143) – como a menina que brinca com a boneca no mesmo veículo. O avanço caótico da modernidade sobre a cidade antiga está bem representado aqui, onde não existiria uma demarcação rigorosa entre a parte antiga da cidade (adornada por belos edifícios, como as igrejas românicas, a ruína de uma das quais se *irmanaria* com a catedral de Amalfi, no sul da Itália) e a nova.

Chamada por Gerardo Diego – nascido ali – Soria seria uma cidade *arbitrária*, ao que Julián Marías complementaria chamando-a de *extraordinária, ignorada e entranhável*. Associada também a Gustavo Adolfo Bécquer, ela é mais lembrada pelo texto pelo autodefinido “aprendiz de rouxinol” Antonio Machado, que lá viveu cinco anos, se casou e enviuvou; ele teria se adaptado perfeitamente às terras de Castela (“*que hizo a España*”), *aparente antípoda* da sua Andaluzia natal, bastante impregnada ainda pela cultura árabe. Mas Castela, *mística e guerreira, árida e fria*, centro do poder autocrático de reis e de

caudilhos – como Franco –, pela primeira vez uniria a *vocação sagrada* do espanhol à história, “quando a consciência das duas tarefas, a terrestre e a transcendente, se resume na pessoa de Santa Teresa, segundo alguns tão reveladora da substância espanhola quanto Cervantes” (PCP, p.1144). De seus castelos de pedra teria surgido o *Castillo Interior* teresino.

Nas proximidades de Soria encontra-se Numancia, a *prefiguração* de Guernica hoje praticamente desaparecida – a não ser por um ou outro resto de coluna a lembrar a “grande resistência aos romanos” (muito embora essas colunas tenham na verdade sido erguidas pelos conquistadores):

recuando nos séculos descubro a atualidade de Numancia na sua gesta épica. Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não. (PCP, p.1144).

•

“Que poderíamos esperar duma cidade com este nome de cara fechada, tão pouco flexível?” (PCP, p.1144). Com essa pergunta Burgos é desde o início apresentada como humanizada e *severa* (apesar de *charmosa*), avessa ao “intolerável adjetivo ‘risonhas’”. Inserido em uma paisagem ao mesmo tempo *abstrata* e concreta (como as demais cidades castelhanas, como tem-se visto), carente de *flores* ou de *grãos*, ainda que rica em “recantos imprevistos”, à *clássica* região (onde João Cabral de Melo Neto disse ser “capaz de morar”) bastaria para ser renomada a catedral, “um marco da genialidade do gótico espanhol”, onde se pode inventar o “espaço interior que recriamos pela memória, ou melhor, pela superposição de espaços que nos forçam a povoar os vazios, o claro-escuro da nossa psique” (PCP, pp.1145-6). Apenas a *concentração de reis e caudilhos* na cidade desagrada ao autor, talvez por lembra-lo da existência ainda de Franco.

Marcada pela santidade do templo majestoso e pela belicosidade do Cid Campeador (“apresentado” por Corneille a Murilo Mendes, que só depois leria o poema castelhano,

obra de “um poeta anônimo que teria vivido não longe daqui, no *pueblo* de Medinaceli, sobrenome, aliás, dum remoto antepassado meu” (PCP, p.1145)), tudo em Burgo remeteria ao passado, aos séculos anteriores ao final da Reconquista.

Dividida há alguns séculos entre a moral do Cid e a de Don Quijote, a Espanha oscila no seu eixo. Quanto a mim, simples estrangeiro mirone, mas forte aficionado das coisas espanholas, torço pela segunda. (PCP, p.1146).

Se analisadas com cuidado, a moral desses dois cavaleiros cristãos literários (não me refiro ao Cid histórico) assemelhava-se bastante uma da outra em seu belicismo cruzado; as diferenças, se existem, devem-se à leitura anacrônica feita deles (principalmente da personagem cervantina) por românticos e modernistas – e na leitura sermonista muriliana, para quem essa distinção era aqui importante.

•

Cidade natal de Filipe II, Valladolid é apresentada a partir de seus rios, Pisuerga e Esgueva, iguais ao Paraíba de Juiz de Fora na sua falta de majestade, calma e humanidade; seriam rios quotidianos, minguados, *sedentos*, o primeiro dos quais mencionado por Cervantes como “*famoso por la mansedumbre de su corriente*” (PCP, p.1147). Além do monarca ao mesmo tempo amado e odiado, pela antiga Vallata Ualiti (capital espanhola por algum tempo) passou ainda “o terribilíssimo dominicano Torquemada, incendiário de corpos” – conhecido através do romântico francês Vítor Hugo, imbuído dos preconceitos gerados pela *Leyenda Negra*. O autor, aliás, afirma que só se livrou de participar de um auto-de-fé, *espetáculos* relizados no mesmo local das touradas, por não “ser espanhol e ter nascido alguns séculos depois”, confessando dessa forma a heterodoxia (ou mesmo heresia) de seu catolicismo.

Depois de passar por duas igrejas – uma delas transformada em museu de esculturas em madeira policromada –, o texto visita a reconstituição *persuasiva* da casa de Cervantes na Calle del Rastro; mas se sua *atmosfera* parece *real* de início, ela se tornaria *falsa* ao seu

livro, “[p]orque Don Quijote fundou uma sua verdade que supera e acaba destruindo qualquer outra aparência do real, tocável, mensurável” (*PCP*, p.1148). A expressão “realidade mágica” parece associar anacronicamente o “Manco de Lepanto” ao realismo mágico sulamericano do século XX. Com a casa de Jorge Guillén, nascido lá e ainda vivo então, o poeta-viajante tem menos sorte, pois não consegue encontrá-la – talvez por medo de represárias, ninguém diz saber onde fica. Essa busca, associada talvez à lembrança de García Lorca, Antonio Machado ou Miguel Hernández, leva ao seguinte comentário irônico:

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. (*PCP*, p.1148).

Embora o exílio corresponda a uma espécie de assassinato – do renome de alguém.

Valladolid, “exageradamente iluminada”, não seria tão *castiza* quanto Cuenca ou Toledo; será que o mesmo poderia ser dito de sua gente? O texto termina onde começou, no rio Pisuerga, com o texto augurando “para os homens a impossível *mansedumbre* que subsiste na água barrenta de um rio castelhano a exorcisar os poderes mecânicos do século” (*PCP*, p.1148), outra possível alusão ao soneto de Quevedo, com seu rio Tibre que resiste ao avanço dos séculos sobre Roma.

•

Tão tomada estaria León – antiga capital dos reinos de Leão e Castela – pela modernidade quando o poeta mineiro a visitou, que somente “o olho afiado de um urbanista” poderia vislumbrar o traçado “do campo militar romano que lhe deu origem” (*PCP*, p.1148); e embora subsistisse aqui e ali um ou outro monumento, também a cidade medieval (ao menos a sua *atmosfera*) teria sido *abolida*; quase nada mais restaria do “abrigo de adivinhos, mágicos e nigromantes” (*PCP*, p.1149) de outrora, quando a população desta “[c]idade cristã por excelência no século X” (*PCP*, p.1148) era bastante *supersticiosa*.

É inerente ao espírito humano a ânsia de desvendar o futuro, de penetrar no desconhecido; a agressão racionalista nem de longe consegue destruí-la. Parece que em Léon desenvolveu-se a tendência espanhola de situar vida e morte no mesmo plano de valor. (PCP, p.1149).

Nem toda tentativa de tentar desvendar o futuro é condenada pela Igreja como *supersticiosa* – o próprio Padre Vieira escreveu uma *História do Futuro* baseada na interpretação da Bíblia, cujo texto, aliás, narraria do princípio (Gênesis) ao fim dos tempos (Apocalipse); tais atividades, no entanto, nem sempre eram toleradas, principalmente se por parte de leigos e usando métodos nem um pouco ortodoxos, como a quiromancia ou artes de magia negra. Supersticiosos e religiosos conviviam, com tolerância variável, restando hoje apenas os últimos, como a freira vista pastoreando um grupo de colegiais.

Todas essas coisas fariam de Espanha um país enigmático, que oculta algum obscuro segredo, uma terra à espera de alguém que a consiga traduzir, que nem mesmo os espanhóis compreenderiam, pois que seriam necessárias muitas *vidas* para *elucidá-la*, como José Ortega y Gasset expressou “em sua curta e incisiva interrogação: ‘*Dios mío, que es España?*’” (PCP, p.1149; itálicos do autor).

O texto reconhece a beleza arquitetônica da catedral gótica (apesar da preferência do autor pelo românico), manifestação da “continuidade da intenção estética primitiva”. O templo, como a gente, existe em dois tempos – o presente e o passado, longínquo ou mais recente, como o da *memória* de dois velhos entretidos em sua conversa, da qual o poeta ressalta a palavra *hombre*,

que reponta sempre em qualquer conversa espanhola, palavra-chave resumindo um tratado ético: *hombre!* justamente sublinhada nos textos pelo ponto de exclamação: pois existirá no mundo algo mais digno de espanto do que o animal homem? (PCP, p.115).

Hombre cuja mortalidade é lembrada pelas sepulturas visitadas “de reis e príncipes leoneses”, similares a outras, marroquinas (recordação sutil de que as culturas mediterrâneas não diferem tanto assim umas das outras, resultado de milênios de contatos diretos, apenas há poucos séculos interrompidos); e pelos afrescos de uma capela nos quais, convergindo para o Cristo Pantocrátor, “tocam-se o princípio e o fim”, o Gênesis e o Apocalipse.

Um tálburi parado em frente ao antigo Convento de San Marcos, transformado em museu e quartel, no qual a família de um comandante sobe, leva o texto a tratar de Quevedo, preso ali por terem lhe atribuído uma sátira anônima contra o rei e seu valido, o conde-duque de Olivares:

A vida de Quevedo, nascido pobre, oscilou sempre entre a grandeza e a miséria. É verdade que desde cedo ele se preparou, através da leitura de filósofos estoicos e cristãos, para o sofrimento; soube enfrentar a prisão, o desterro, o ostracismo; mestre do barroco espanhol, gênio polêmico dilacerado entre o sublime e o grotesco, grande intérprete do tempo e da morte: “*y mientras con mis armas me consumo, / menos me hospeda el cuerpo, que me entierra*”⁹⁹. (PCP, pp.1150-1).

Definido novamente como “mestre”, embora não pessoal, o escritor espanhol é elogiado por sua constância espiritual, exercitada pela leitura de filósofos estoicos (como Sêneca) e cristãos (o que torna curioso o fato de ele ser definido como “o autor de *El Buscón*”, e não de uma das obras mais sérias, filosóficas, ou de algum poema de temática religiosa). De qualquer modo, sua ligação com os antigos pensadores pagãos foi notada e prezada como a base ético-moral que perpassaria sua vida (e, depreende-se, sua obra).

⁹⁹ Versos ão do seguinte soneto de Quevedo: “¡Fue sueño ayer: mañana será tierra! / ¡Poco antes, nada; y poco después, humo! / ¡Y destino ambiciones, y presumo, / apenas punto al cerco que me cierra! // Breve combate de importuna guerra, / en mi defensa, soy peligro sumo; / y mientras con mis armas me consumo, / menos me hospeda el cuerpo, que me entierra. // Ya no es ayer; mañana no ha llegado; / hoy pasa, y es, y fue, con movimiento / que a la muerte me lleva despeñado. // Azadas son la hora y el momento / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / cavan en mi vivir mi monumento”.

León, enfim, dividida em duas partes – antiga e moderna – a um só tempo *aludiria* “a fins transcendentais, ao destino superior do homem” e *indicaria* “agitação e vida popular cotidiana” (PCP, p.1151).

•

A cidade de Zamora é apresentada através de versos do *romancero* ligados ao Cid Campeador, pois através deles o autor a *descobriu*, em narrativas poéticas da disputa por ela entre árabes e cristãos. Um dos versos citados alude à irmã do rei Dom Sancho, *Doña Urraca*, palavra que o poeta mineiro considera bastante feia, por lembrar tanto *urro* quanto *faca*; talvez por isso o Cid a teria trocado por *Doña Ximena*, “muito mais amena e acolhedora”. Parte desses antigos versos estão inscritos em um palácio igualmente antigo, do qual apenas *restos* ainda existiam.

Sua herança multimilenar é tão variada (cristã, teria preservado tradições mouriscas) quanto os seus nomes – a Oceladurum pré-romana se tornaria a Semure visigótica e a Medina-Zamorati muçulmana –, o último dos quais (Zamora) seria agradável por conter nele as palavras *amor* e *amora*, fruta de sabor nostálgico para o poeta mineiro, que a saboreava na infância em Juiz de Fora. Lamentando ter encontrado a cidade bastante tarde – mas afinal ela seria “*la bien cercada*” – ele *desleixaria* dela em favor de Ávila, Segóvia, Salamanca e Sevilha, ainda que tenha *aderido* a ela *imediatamente* (como faria sempre com os “lugares antes desconhecidos”). A gente do local seria *magra, enxuta e rústica* como a cidade, igualmente *rústica*. Mas, embora tenha preservado bem os sinais do passado, Zamora começaria a sentir os efeitos pouco agradáveis da modernização, como o posto de gasolina a aviltar o Palácio de los Momos, “de tão singular fantasia” (PCP, p.1152) e as lojas do centro, que começavam a se parecer com as americanas.

O fim do mundo virá por efeito de bombas americanas ou chinesas? De qualquer modo, não por bombas espanholas. (PCP, p.1152).

A seguir menciona-se o rio Douro, ligação entre Espanha e Portugal (ele também atravessa o Porto), unindo os dois estados ibéricos. Na cidade o rio termina em uma praça deserta que *nos conduziria* “a meditar sobre os golpes da história, as cidades travestidas no curso dos séculos, as metamorfoses do espaço” (PCP, p.1152). Afinal, *ubi est* a cidade antiga? Nas igrejas admiradas pelo autor? No Palácio de Puñoenrostro? Na maior igreja do local, ornada por tapeçarias retratando a guerra de Troia, na qual se observa “a segurança dos planos, a originalidade do desenho, o rigor da construção, uma clara tendência ao geometrismo, a escolha muito pensada das cores” (PCP, pp.1152-3), produtos de uma época já passada? Sua beleza faz com que o poeta queira voltar à cidade, apesar da “terrível palavra *Doña Urraca*”.

•

Apelidada de “*Roma la chica*” pela população local, Salamanca teria sobre a capital italiana a vantagem de seu tráfego ainda humano, “podendo-se perflustrar a pé a cidade, aliás pequena” (PCP, p.1153), como Toledo, Segóvia, Cuenca etc., todas elas *charmosas*, porque *próximas de nós*. Ainda assim, a cidade teria sido bastante alterada ao longo da história, *faltando-lhe* “igrejas, palácios, obras de arte, arrasados, saqueados por gregos e troianos” (referência a republicanos e nacionalistas?), fato lembrado depois da referência ao estudo de Walter Benjamin da relação entre a poesia de Baudelaire – “a forma de uma cidade / muda mais rápido, ai! que o coração de um mortal” (tradução minha) – e as rápidas transformações por que passava Paris no século XIX, capazes de *angustiar* um “espírito que visa o permanente e vê acelerar-se em torno de si a organização do efêmero” (PCP, p.1153). Mas apenas Deus, parece se conformar o poeta, poderia contemplar “as cidades, os países, o cosmo, em suas diversas metamorfoses” (PCP, pp.1153-4), definindo sua “verdadeira fisionomia”. Seria

impossível augurar a uma cidade o que certa mendiga da comédia *Eufemia* de Lope de Rueda augurou a uma jovem sua benfeitora: que tenha “*cara de sempre novia*”. (PCP, p.1153; itálicos do autor).

Cidade a um só tempo *eclesiástica e universitária*, Salamanca ainda manteria “uma espontaneidade, um ar de intimidade não corrompido” (PCP, p.1154) nem pelos monumentos, nem pelo avanço da modernidade, além de, mesmo sob um regime ditatorial, guardar “preciosas tradições democráticas”: ali se defendeu as ideias de Copérnico contra a ortodoxia cientificamente equivocada dos papas; ali, no século XVI, o professor basco Francisco de Vitoria, por quem Murilo Mendes sente óbvia simpatia, que se *revelaria*

um precursor de muitas ideias modernas: critica o colonialismo, nega a validade da guerra, especialmente as guerras de religião que nada de positivo trazem à verdade da fé; recusa ao imperador, “fosse ele o senhor do mundo”, o direito de ocupar o território alheio, cobrar-lhe impostos e depor seus antigos chefes. (PCP, p.1154).

Que falta fizeram pessoas como ele, não só no contexto interno de Espanha, mas também no das duas guerras mundiais e no dos diversos conflitos locais que assolavam o século XX.

Na universidade salmantina também ensinou Frei Luís de León, preso pela Inquisição por traduzir para o castelhano o *Cântico dos Cânticos*: tendo passado cinco anos encarcerado, o religioso retomou uma aula interrompida com a hoje célebre frase – “Como dizíamos ontem...” – demonstrando que “altura de espírito atingira para sobrepor a unidade da disciplina intelectual ao giro do tempo, este grande produtor de angústia!” (PCP, p.1154). Angústia pelas mudanças, pelo desaparecimento dos valores morais, solapados pela modernidade incontrolável e desumanizadora.

Passeando pela Plaza Mayor, o autor observa a gente reunida, interpelando um ou outro, “estudando as reações da sua *hombridad*”, termo introduzido no castelhano, como dito, por Unamuno, outro famoso professor de Salamanca; ele cita Stendhal, para quem o espanhol seria o “último tipo existente na Europa” (tradução minha), todos os demais tendo desaparecido no seu afã de copiar os norteamericanos. Mas até quando esse *tipo* existirá, *oprimido* pela ditadura, pela industrialização acelerada e pela própria forçada americanização dos costumes. A *feria* para a qual mesmo os sinos das igrejas convidam parece feita “para turistas”, “um grande espetáculo ao ar livre, grátis”, algo artificial, com

seus *fragmentos* do passado (os vestuário e adereços das mulheres, principalmente), embora o autor, otimista, diga *crer* “que os traços característicos da psique espanhola permanecerão apesar das fortes pressões internas e externas” (PCP, p.1155).

Murilo Mendes menciona sua visita a uma das residências de Miguel de Unamuno, falecido em outra casa durante a prisão domiciliar imposta por Franco depois do bate-boca com apoiadores deste. Apesar de basco, o acadêmico era bastante ligado a Castela, tornando-se sombrio durante o exílio em Paris, aonde foi para escapar da perseguição de Primo de Rivera. A filha do antigo reitor, três vezes deposto de seus cargos por desafiar a autoridade política, serve de cicerone na visita, na qual se descobre não apenas “as obras maiores dos Padres da Igreja”, como ainda uma série de fotografias de intelectuais portugueses, dos quais Unamuno era amigo, tendo visitado Portugal mais de uma vez: “Antero, Eça, Junqueiro; e Pascoais” (PCP, p.1155). O parágrafo seguinte, partindo do livro *Agonía del Cristianismo* (no qual o escritor basco “se define cético, agônico e polêmico” (PCP, p.1156)), discorre-se longamente acerca das dúvidas internas daquele homem *temperamental e mutável, nutrido* das “disputas filosófico-teológicas” salmantinas, *encarnação* do “homem que crê e não crê”, que às vezes aceitava ser definido como cristão, e às vezes não, “dilacerado pelas próprias contradições”. Recorrendo a citações de Góngora, Descartes, São Paulo e Gonzalo de Berceo, o texto diz que

Unamuno continua o interminável monólogo sobre a dúvida, a fé, a adesão ao Evangelho, a ressurreição da carne, o combate espiritual. Eu lhe aplicaria os versos de Góngora: “*que no alcanzas lo que sigues / y matas lo que te espera*”. (PCP, p.1156).

Católico, Murilo Mendes não o julga mal, considerando que a fé humana está presa no *tempo*, sempre insuficiente, sendo logicamente necessária “outra vida a completar e corrigir a primeira”.

A terceira visita muriliana a Salamanca termina nos espaços pequenos – ruas, becos e pracinhas – nos quais “subsistem restos de tradição da cozinha *castiza*” (PCP, p.1157) castelhana e onde vive “um povo aberto ao diálogo”, um espaço que dá ensejo a uma

citação cervantina, *sacada da memória*: “Salamanca enfeitiça a vontade de voltar a ela de todos os que gostaram da apacibilidade de sua vivenda” (tradução minha).

•

Uma dessas “cidades menores ou periféricas [que] encerram um encanto particular” (PCP, p.1157), a *antiquíssima* Palência teve seu aspecto urbano modificado ao longo da história – mudanças que remetem o autor não só ao passado, *ao que foi*, mas também ao futuro, *ao que será* da cidade e de seus circundantes campos outrora *Góticos*: seriam eles, como na metáfora bíblica, trocados como uma peça de roupa?

Duas obras de arte associadas à cidade estão ligadas fortemente à morte: o chamado *Cristo Jacente* do século XIV, exposto no Convento de Santa Clara, que, parecida a um “corpo mumificado”, seria a *mais profunda* “imagem anunciadora da morte”, perdendo apenas para o *rito* das touradas como “‘representação’ culminante desse tema” (PCP, p.1157).

Ninguém ignora que dimensão atinge o tema da morte na arte e na literatura espanhola. (PCP, p.1157).

O conceito de Unamuno de *agonia* (como luta), paralelo ao católico de morte, ajudaria a perceber o fim da vida terrena como “perfeição, amadurecimento da vida e promessa de imortalidade” (PCP, p.1158), distante da morbidez percebida por estrangeiros como Maurice Barres como sendo parte do caráter do espanhol.

A segunda obra, poética, são as *Coplas por la Muerte de Su Padre*, de Jorge Manrique, o “poeta-soldado do século XV” (pouco posterior ao *Cristo Jacente*) que teria vivido ali. Essa obra sucinta expressaria tanto a *hombridade* quanto a consciência de ser espanhol, utilizando para isso duas tópicas retóricas – uma delas justamente a aproveitada nos livros murilianos dedicados à “matéria de Espanha” –, aqui chamadas de temas: “do *ubi*

sunt e do *contemptus mundi*, próprios à tradição medieval”¹⁰⁰ (PCP, p.1158). Vários versos das *Coplas* são citados nesse parágrafo, para mostrar a “familiaridade do poeta[-soldado] com a ideia de morte”.

O crescente interesse espanhol pelas partidas de futebol leva o autor mineiro a se perguntar “se o sucesso crescente desse esporte na Espanha implicará num declínio de interesse pela corrida”, mais *rito* do que *esporte*, na qual a morte está sempre presente: “A Espanha se alinhará com outros países [como os Estados Unidos] onde é falta de gosto aludir à morte?” (PCP, p.1158). Das corridas passamos à enganosa catedral – “inexpressiva por fora”, rica em obras de arte por dentro – e à festa de um santo local (cuja vida Murilo Mendes diz desconhecer), no qual uma das moças, portando *feixes de trigo*, serve de pretexto para se passar aos *campos dourados* circundantes e, deles, à *ressurreição* simbolizada pelas colheitas.

f. Extremadura e Aragão.

Saindo de Castela, chega-se à Extremadura, a Cáceres, a antiga Colia Norba Caesarina romana e Al Cazires árabe, outrora fronteira, situada em um cenário agreste “de rochas esdrúxulas e planícies pardacentas” (PCP, p.1159), similar na cor aos hábitos dos religiosos pintados por Zurbarán, “estremenho extremo”. Dividida em duas partes por suas antigas muralhas – uma antiga e *alta* e a *moderna* e *extrovertida*, com sua gente agitada e *efervescente* noite adentro, adepta “da *charla* e do passeio”. Mesmo sob a repressão franquista os seus habitantes manteriam – e passariam às futuras gerações, recém-nascidas – seu caráter de “católicos-muçulmanos-anarquistas-sindicalistas, mormente personalistas” (PCP, p.1159).

¹⁰⁰ A tópica do *contemptus mundi* – isto é, do desprezo do mundo e das preocupações mundanas – derivaria dos autores clássicos, como Cícero e os estóicos, e do ascetismo teológico que teria influenciado o monasticismo antigo. Ela foi particularmente desenvolvida por Bernardo de Cluny, no século XII, em uma obra justamente intitulada *De Contemptu Mundo*. Murilo Mendes desprezava a modernidade tecnológica (ou melhor: a temia), mas justamente pelo risco que ela representava para o mundo.

De arquitetura severa, os prédios da cidade alta lembrariam os de uma “Florença menor vazia de turistas” (*PCP*, p.1159): construções erguidas com o dinheiro *equivoco* de conquistadores do Novo Mundo, como Pizarro, que com um punhado de homens destruiu o enorme império inca, remetendo “ao tempo que deu à Espanha o domínio de povos que ela não conhecia, fazendo-a senhora de uma riqueza mal administrada” (*PCP*, p.1160), ainda presentificado no nome e na ornamentação de seus palácios, como o Cano-Montezuma. Também ligada aos conquistadores é a cidade próxima de Trujillo, “visão medieval renascentista barroca resumida na espetacular Plaza Mayor” (*PCP*, p.1160).

Apesar de todas essas reminiscências históricas, Murilo Mendes afirma no final (com ironia óbvia) que renunciaria “a retomar o tema clássico ‘Ubi sunt?’”, deixando Cáceres com pesar (passa-se a seguir a Aragão). Roga a seu *babalorixá* afrobrasileiro que o faça voltar àquela local de árabes, pagãos e cristãos, com suas crianças *inteligentes* e *animadas* (porque ainda não dominadas pela máquina capitalista?), às quais conta sobre o carnaval (paganíssimo) carioca. Provoca com esse sincretismo religioso – algo irônico – a intransigência do clero espanhol.

•

Apelidada de “Toledo aragonesa”, Tarazona seria a um tempo similar (no nome) e distinta (na urbanidade pétrea e *mudéjar*) de Tarragona. Impregnada de história, primeiro romana e depois celtibérica, suas vielas antigas e complicadas parecem um novelo que se deve destrinçar, e seus monumentos beneficiam-se de sua localização “à beira de precipícios” (*PCP*, p.1161). O maior monumento da cidade, porém, parece ser sua gente, reunida nas praça para conversar e discutir animados, ignorando o rádio e a televisão, esses símbolos da modernidade. No meio dela, “um menino espanholíssimo atira uma pedra à mole do Palácio dos Bispos, antiga residência dos reis de Aragão” (*PCP*, p.1161), desafiando de uma só vez Estado e Igreja e dando continuidade ao temperamento resistente e inconformado dos espanhóis. Porém, será que “a mudéjar Tarazona de ontem e de hoje” (*PCP*, p.1161) conseguirá resistir à modernidade americanizada, existindo ainda *amanhã*?

Depois de perguntar a um amigo, o “poeta-jornalista madrileno” José Antonio Novais, se deveria visitar ou não Saragoça, e de ouvir como resposta “*Zaragoza si... Zaragoza no...*” (PCP, p.1161; itálicos do autor) – *si* pela cidade antiga, banhada pelo Ebro e sobrevoada pelos pássaros; *no* pela catedral “por demais faustosa e rica”, descaracterizada por sucessivas restaurações e repleta de turistas –, Murilo Mendes diz que decidira *nunca* a visitar: “Afinal fui. Desde esse dia fiquei sabendo que a palavra ‘nunca’ é feita de numerosos plurais, e variável. Nuncas!” (PCP, p.1161). Uma das coisas que o teriam feito mudar de ideia seria a *Vista de Saragoça em 1647*, pintada por Juan Bautista Martínez del Mazo e atribuída por vezes ao seu sogro, Velázquez (qualificada como *luminosa*, capaz de *enormizar o espaço*), embora a cidade do século XX não devesse mais se parecer com a aurissecular; as outras seriam a grafia castelhana de seu nome – Zaragoça –, com seus *zz* remetendo ao zigzague urbano, e o seu passado, percebido como “democrático” (quando ela funcionava como foro de justiça).

O parágrafo seguinte descreve a relação complexa de Dom Quixote com a cidade, citada dezoito vezes no livro cervantino, cujo final da parte I promete narrar as aventuras do cavaleiro manchego até as famosas justas saragoçanas; mas no capítulo 59 (e não no 72, como diz Mendes) do livro II, depois de publicado o chamado *Quixote Apócrifo* de Avellaneda, autor e personagem mudam de ideia e vão a Barcelona – tudo para desacreditar uma das personagens da continuação espúria, incorporada à narrativa de Cervantes.

A imagem de Nossa Senhora do Pilar, na catedral de mesmo nome, serve para o poeta mineiro discorrer acerca do “catolicismo espanhol”, “expressão teocrática duma sociedade tendendo sempre ao imobilismo político-social” (PCP, p.1162), ao qual *encara* “com grandes reservas”. Ainda assim, para ele, a devoção do espanhol pelo Cristo Crucificado e pela Virgem Maria indicaria a capacidade (*vocação existencial*) do povo “de transfigurar-se através do sofrimento” (PCP, p.1162), imitando de certo modo a Paixão. Isso talvez explique que tantas mulheres chamem-se Dolores, Angústias etc. Mesmo o Concílio Vaticano II, capaz de alterar as estruturas tão centenárias quanto arcaicas da Igreja

espanhola, “não destruirão o culto a que aludi, bem espanhol, fortemente vivido, de raiz” (PCP, p.1163), entranhado na vida da gente. Por isso, Nossa Senhora do Pilar continuará a ser venerada, ainda que cercada de luxo.

Desconhecendo as pessoas e cansado da “vulgaridade dos bairros novos”, Murilo Mendes avança na direção da Calle del Corso, tentando reconstituir a antiga Saragoça da vista de Velázquez, em parte desaparecida.

g. Catalunha.

A Catalunha está representada por três cidades: Gerona, Vich e Barcelona, sua capital. A primeira, antigo bastião de defesa contra muçulmanos e franceses, exemplificaria o *espírito guerreiro* espanhol referido por Angel Ganivet, que o distingue do *espírito militar*, alheio à gente individualista de Espanha. Redendo-se às tropas napoleônicas apenas depois de esgotadas munição e víveres, Gerona teria feito juz ao espírito catalão, “que prefere a uma ordem artificial o viver lacerada pelas suas contradições e seu instinto de liberdade” (PCP, p.1164).

Cidade *assimétrica, compacta, irregular*, “uma das mais cenográficas da Espanha”, que com seus “contrastes arquitetônico-urbanísticos suscitam golpes violentos de ordem visual e mental” (PCP, p.1164), a antiga Gerunda acolhera no passado “sábios e pensadores israelitas” (por que não menciona *teólogos?*), uma das *raças* (expulsas) responsáveis pela fisionomia do país, como os árabes, construtores das salas de banhos bastante decoradas. Mas a apoteose artística de Gerona seria um “grande tapete do século XI” alegorizando a criação do mundo tal como relatada no livro de Gênesis, uma das chaves para a compreensão das artes plásticas medievais.

O último parágrafo tematiza a questão dupla do tempo (“Seremos nós homens o próprio tempo resumido em carne e osso?” (PCP, p.1164)) e do espaço (“Queremos agora

libertar-nos também do espaço.” (PCP, p.1165)) em relação à cidade e à “epopeia da criação do mundo”, que ainda “desenrolam-se no tempo, diante dos nossos olhos iniciados”:

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? (PCP, p.1165).

•

Chega-se à cidade de Vic (ou Vich, ainda “recolhida na sua identidade modesta”) depois de cruzados os campos ligando-a a Barcelona, os quais passam por um rápido processo de industrialização e desumanização: “Parece que até a pessoa humana – pelo menos o andar, a gesticulação, a chama dos olhos vai mudando” (PCP, p.1165). Apesar de pequena, a cidade guarda belos tesouros artísticos religiosos, apreciados no museu diocesano (cujo acervo complementaria o de Arte Antiga da Catalunha) e na catedral românica, onde estaria “o melhor monumento aos mortos da guerra civil: uma parede branca, nua, com o nome dos fuzilados, em série, e nada mais” (PCP, pp.1165-6). Esta seria a mais pungente lembrança, em sua simplicidade, das vítimas do conflito ainda presente no quotidiano da gente, como na do “padre Pedro”, o sacerdote *comunista* que esconde do autor o sobrenome, talvez por temer alguma represália das “autoridades eclesiásticas” (embora sua autoridade cristã seja maior do que a delas).

•

Complexa, mas não *difícil*, a capital catalã *barcelonizaria* o visitante, *atraído* por seu “espírito de liberdade” e pelas lutas recentes de anarquistas, sindicalistas, operários e estudantes – vítimas preferenciais das *falanges* franquistas. Mesmo reconhecendo a riqueza de sua literatura passada e presente, o texto recorre à autoridade de castelhanos para descrevê-la, pois desconhece o idioma catalão – cita um longo elogio de Cervantes na segunda parte do *Dom Quixote* e um trecho de *El Criticón* de Baltasar Gracián (autor tão importante quanto até aqui ignorado por Murilo Mendes em seus escritos), para quem a

cidade seria um “*centro de sabios, modelo de honestidad, cantera de reyes*” (PCP, p.1167; itálicos do autor).

Vários pontos da cidade são descritos, como as ramblas destinadas aos pedestres; o bairro gótico, no qual podem ser percebidos elementos de um passado às vezes contraditório (como o crucifixo a lembrar na catedral a Batalha de Lepanto), as praças onde a gente toca e dança a sardana, a beira-mar *esnobada* pelos habitantes, o Museu de Arte Antiga (com seu “conjunto excepcional de afrescos, painéis, esculturas em madeira, elementos arquitetônicos”, como “o formidável *Pantocrator* do mestre de San Clemente de Taüll” (PCP, p.1168), que teriam chocado o poeta mineiro ainda em 1952), o Museu Federico Marés (com esculturas medievais e outros objetos), o Palácio Aguilar (com sua coleção de quadros do *antifranquista* Picasso), as construções do “arquiteto-decorador ‘maldito’” Gaudí,

no limite extremo da ortodoxia, na fronteira povoada de criações imprevistas, arbitrárias, a imaginação inventando sua escritura de signos; templo, casa e parque onde à entrada podemos dar um tiro na tradição exausta, recuperando nosso direito a um território autêntico. (PCP, p.1169).

Gaudí serve de transição dos locais às pessoas – Rafael Santos Torroella, poeta e tradutor de Carlos Drummond de Andrade (além de amigo de João Cabral de Melo Neto), na casa de quem teria encontrado “jovens escritores, músicos e artistas”, além do grande “ensaísta-polemista” José Bergamín, opositor da ditadura a quem Murilo Mendes conheceu no Rio de Janeiro, e que retornava à Espanha depois de um longo exílio; na narrativa desse encontro há uma comprovação de que o texto não foi escrito *in loco*, mas sim com base talvez em notas, ou simplesmente na memória:

Entretanto, meses depois do retorno, não pôde deixar de testemunhar contra a injustiça: interveio numa áspera polêmica, resultando disto outra vez o exílio. Este meu encontro dá-se, portanto, no período de sua última estadia na Espanha. (PCP, p.1170).

Do encontro com literatos, passa-se para a observação de um célebre toureiro – Antonio Ordoñez –, indo sorridente para a arena ritual onde talvez encontre a morte *festiva* (se admitida a *ressureição*): “*Es igual*: não escreveu Sêneca (de Córdoba) que a morte é a mais bela invenção da natureza?” (PCP, p.1171; itálicos do autor). E daí à visita a um mestre chapeleiro, Joan Prats, amigo e colecionista do barcelonês Miró e a outro passeio pelas *ramblas* iluminadas e *fervilhantes*, lembranças do avanço da modernidade e de suas máquinas, como os carros que já deslocam as pessoas e bloquearão um dia as cidades nas quais, em seis séculos (segundo um biologista vidente), não disporemos senão de um metro quadrado cada um – “*Carpe diem*: [...] Dizem alguns que a existência precede a consciência; tratemos portanto de existir” (PCP, p.1172; itálicos do autor).

h. Andaluzia.

Mesmo podendo “podendo disputar a glória de ‘essência da Espanha’”, Sevilha (conhecida na companhia do amigo João Cabral de Melo Neto, *impregnado* “de sua magia”) seria *única* até no nome “muito feminino” (PCP, p.1172): *carnal, explosiva, humana*, a orgulhosa gente dessa região “anterior ao cristianismo” teria adotado o Cristo e a Virgem como andaluzes e assumido uma relação de enorme proximidade com o sagrado e com os religiosos em geral – como o homem que, querendo oferecer vinho a uma imagem de Maria, atirou-lhe o copo no rosto (penitenciando-se a cada semana santa depois), ou o outro, do século XII, que se batia em duelo contra quem não acreditasse na Imaculada Conceição. Tão diversa seria tudo nessa cidade, cujos “traços fundamentais” a “engrenagem da civilização moderna ainda não conseguiu deformar” (PCP, p.1173), que mesmo os demônios, segundo Santa Teresa, precisariam ter três ou mais mãos (mais diligentes, talvez) para conseguir tentar as pessoas. Como escreveu José Ortega y Gasset, citado: “*Todo andaluz tiene la maravillosa idea de que ser andaluz es una suerte loca con que ha sido favorecido*” (PCP, p.1173; itálicos do autor).

Quotidianamente a cidade celebraria uma festa ao mesmo tempo *profana e sacra* (elementos *unidos* de congregação ecumênica) e *necessária*, ameaçada pela modernidade com a dessacralização (“falso problema”, talvez reversível pelo Concílio Vaticano II) e com a eliminação pura e simples pela bomba atômica, “prelúdio ao fim de todas as festas” (PCP, p.1174). Embora os espanhóis de modo geral possuam um espírito festeiro – principalmente as mulheres, associadas por Cervantes e “antigos poetas latinos” a dançarinas –, é em Sevilha que “a paixão pela dança” e pela celebração atingiria “o fervor máximo” (PCP, p.1174); fervor que, como as tradições espartanas na época romana¹⁰¹, parecia se tornar uma mera atração turística:

As exigências do turismo, o fenômeno da americanização, mesmo relativa, do país, novos hábitos criados pelos *mass media* e pela sociedade técnico-industrial, ameaçam cada dia a pureza do *flamenco*: vitória do número contra a qualidade. (PCP, p.1174).

Ao contrário do *viajante*, interessado em compreender a cultura do local visitado, o turista (palavra na origem bastante pejorativa) quer apenas ser entretido, sem experimentar o diferente senão como espetáculo ou exotismo – pouco importando se isso acaba por descaracterizar a coisa vista. *Vbi est flamenco?*, *cante* talvez tematizado pela primeira vez “na poesia de língua portuguesa” (PCP, p.1175) em *Quaderna*, do amigo pernambucano-andaluz, para quem Sevilha – “feita à medida humana” (PCP, p.1176) – se pareceria a uma *roupa bem cortada* ou a uma *casa, habitada com intimidade*.

Contrária “ao gigantismo de tantas cidades modernas”, a paisagem sevilhana é formada por ruas “adversas aos veículos” (como aquela em que o *Dom Quixote* teria sido *planejado*), por construções antigas ajardinadas, por bairros floridos (talvez demais), por pátios (*ilhas de repouso*) e por outras *inumeráveis delícias*, cuja *seta feriria* beneficentemente o visitante, como nos versos citados de García Lorca (ligação entre Sevilha e a cidade seguinte):

¹⁰¹ Muitos romanos visitavam Esparta durante o período imperial apenas para assistir à flagelação de jovens efebos (muitas vezes até a morte) em um ritual religioso dedicado à deusa Ártemis Órtia, cuja crueldade ofereceria um suposto “vislumbre” do espírito guerreiro e autodisciplinado da cidade-estado de Leônidas, havia muito desaparecida.

Sevilha es una torre
llena de arqueros finos.

Sevilla para herir,
4 *Córdoba para morir.*¹⁰²

•

Córdoba – mencionada na grafia castelhana, *Córdoba*, “mais forte” – é apresentada como um lugar de “síntese concreta de Oriente e Ocidente” (PCP, p.1177), sendo “a mais africana das cidades espanholas” (PCP, p.1179), ponto de contato entre judeus, cristãos e muçulmanos, habitada antes por pagãos fenícios (seus fundadores) e romanos. Berço de Lucano, Sêneca pai e filho, Averróes, Maimônides (como visto, ignorados em *Tempo Espanhol*) e Góngora, pela cidade passaram escritores, filósofos e teólogos de várias nacionalidades, que a definiram como “essência da Espanha” (o italiano Alberto Moravia), *superação* de sua fama (o francês Michel Butor), “*lejana y sola*” e “*quebrada en chorros*” (o granadino García Lorca), *profunda* (o próprio Murilo Mendes). Mas o mais lembrado no decorrer do texto é o “poeta-inventor” Góngora, cuja “obra de planos complexos” (definida como *precursora* de Mallarmé) iria do extremo do culteranismo (o *Polifemo* e as *Soledades*, carregados de hipérboles, oxímoros, alegorias e perífrases) ao extremo do *coloquialismo* popular (as letrilhas e romances “carregados de tropos”).

À Córdoba dos contrastes violentos aplicaríamos estes versos de Góngora: “*fábrica escrupulosa y aunque incierta, / siempre murada, pero siempre abierta*”; ou então: “*extraño todo / el designio, la fábrica y el modo*”. Córdoba, máquina de ambiguidades. (PCP, p.1178; itálicos do autor).

¹⁰² Eis os versos completos de “Sevilla” (*Poema del Cante Jondo*): “Sevilla es una torre / llena de arqueros finos. // *Sevilla para herir, / Córdoba para morir.* // Una ciudad que acecha / largos ritmos, / y los enrosca / como laberintos. / Como tallos de parra / encendidos. // *¡Sevilla para herir!* // Bajo el arco del cielo, / sobre su llano limpio, / dispara la constante / saeta de su río. // *¡Córdoba para morir!* // Y loca de horizonte, mezcla en su vino / lo amargo de Don Juan / y lo perfecto de Dionisio. // *Sevilla para herir. / ¡Siempre Sevilla para herir!* (OPC, pp.198-200).

Cidade limpa, maciça, baixa e solitária, de gongorinas *luces duras*, “onde o diálogo cede o passo ao monólogo”, *espantosa*, a antiga Corbet fenícia e Corthobah islâmica ainda manteria alguns sinais de seu passado, como a grande mesquita parcialmente convertida em igreja, com seu *mirab* “mais ou menos intacto”; a Plaza del Potro (“onde residiu Cervantes”); as “igrejas medievais *mudéjares*”; a Plaza de Maimônides; os palácios dotados de pátios e jardins; “a ponte romana sobre o Guadalquivir”. Também sua gente e seus animais guardariam resquícios do passado, como as mulheres com o “fascínio das antigas gitanas”; o toureiro comparado a Góngora; ou os cães que lembram o *podenco* da segunda parte do *Dom Quixote*. A citação a seguir parece feita de memória, pois Murilo Mendes não lembra o seu contexto – a beleza efêmera das flores, tópica comum na poesia aurissecular – e a associa à descrição da beleza de alguma mulher:

“*Aurora de ti mesma*”, escreveu Góngora de certa mulher. Ou de Córdoba? (*PCP*, p.1179; itálicos do autor).¹⁰³

•

A “espetacular e fantástica” (*PCP*, p.1181) cidade de Granada deveria ser apreendida sobretudo pelo olho, abarcando sua paisagem e construções, como diz a citação de Goethe: “o órgão pelo qual compreendi o mundo é o olho” (*PCP*, p.1180). Tudo na cidade convida ao olhar que “não repousa” no seu “horizonte superlativo”. Associada aos mouros, expulsos dali com sua *tradição cultural e política diversa* (impossível alternativa à intransigência franquista), e aos opositores dos falangistas (*vermelhos* com Alhambra), como Federico García Lorca, nascido e executado nas proximidades da cidade da qual não poderia ser *dissociado* e a que “consagrou e ao seu ‘duende’ alguns textos de paixão, de andaluz até o osso” (*PCP*, pp.1180-1).

¹⁰³ O poema “Las Flores del Romero” diz: “Hoy son flores azules, / mañana serán miel. // Aurora de ti misma / que cuando a amanecer / a tu placer empiezas, / te eclipsan tu placer, / serénense tus ojos, / y más perlas no des, / porque al Sol le está mal / lo que a la Aurora bien”.

O poeta mineiro aproveita aqui para comparar as três últimas cidade tematizadas, ao mesmo tempo similares e distintas:

Resulta inútil confrontar Granada, Sevilha e Córdoba, todas fortemente tocadas pelo gênio árabe, mas diversas, opostas mesmo, cada uma com seu timbre intransferível. Entretanto, das três, Granada é a mais espetacular e fantástica, Sevilha a mais feminina e festeira, Córdoba a mais enxuta e secreta. (*PCP*, p.1181).

Similar também seria a dificuldade em deixá-las, experiência compartilhada pelo autor com o inconsolável Boabdil, último monarca árabe granadino, repreendido pela mãe com as seguintes palavras: “Chora como uma mulher o que não soubeste defender como um homem” (*PCP*, p.1181). A terminar o texto, o citação de Goethe, repetida para reiterar ainda uma vez o aspecto visual da cidade.

•

Com sua “arquitetura funcional adaptada ao ambiente”, Alcalá de Guadaira seria um desses lugares onde se pode, “obedecendo ao fatalismo árabe, viver fortemente o instante” (*PCP*, p.1181) com *sensualidade e impaciência*, da mesma forma como os andaluzes, descritos como *altivos e hospitaleiros*. Aparentemente estacionado no tempo, esse *pueblo* luminoso, ensolarado e primaveril (mesmo fora da primavera) experimentou mudanças no passado: seu castelo romano foi apropriado pelos mouros e sua mesquita, transformada em igreja católica. Pequena, seu maior monumento seria o pão *verdadeiro*, “ser vivo incorporado ao físico e ao moral do homem” (*PCP*, p.1182), o que permite a crítica à “ditadura da civilização do consumo”, responsável por *degradar* esse alimento *essencial* no restante do mundo, bem como à ditadura política, corruptora da “verdadeira fala castelhana”, ainda existente ali.

Assim uma futura segunda Emaús levanta-se à minha vista; transforma-se Alcalá de Guadaira na tenda sagrada do pão, que à pureza, apesar da indústria, ainda pode aludir. Átomo + pão = vida. (*PCP*, p.1182).

Emaús, a cidade onde o Cristo ressuscitado se revelou pela primeira vez a seus discípulos em Lucas 24:13-35, remete ao livro muriliano de 1945 e às suas católicas preocupações de quando acabava a II Guerra Mundial, ainda prementes passadas duas décadas.

•

Por sua localização, Ronda, também na Andaluzia, é considerada uma das cidades mais impressionantes de península ibérica: cortada por um profundo desfiladeiro – *El Tajo* (“o Talho”) – e unida por uma imensa ponte (de mais de cem metros de altura) construída no século XVIII, Ronda coroa uma geografia que estaria “ali desde trilhões de anos, esnobando a ligeireza do ar da Andaluzia” (*PCP*, p.1182) e com que os habitantes, acostumados em sua *rotina* diária, não mais se *espantam*. Talvez por isso, excetuando-se o toureiro Pedro Romero, as únicas personagens mencionadas são todas forasteiras, *fascinadas ou não*, aos quais a cidade *pertenceria*: o poeta italiano Dante Alighieri, cujo léxico teria sido prejudicado por não conhecer Ronda; Hegel, introduzindo um comentário acerca das touradas; e Rilke, o único dos três que se diz que visitou a cidade. Sem mencionar as gregas – e míticas – *górgones*, “representação estilística do terror”. A breve visita termina com uma pergunta irrespondível: “Mas que ação pode exercer o texto sobre a Coisa irremovível?” (*PCP*, p.1183).

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 do seu vinho. (*PCP*, p.1183).

•

A repetição da vogal *A* em Málaga, nome *singular* e *telegráfico*, parece aludir, segundo o texto, às três principais características da cidade mediterrânea: *ancha* (larga),

abierta e acogedora. Seu amplo espaço – *voluptuoso* – não se reduziria à terra e ao mar, mas também ao *afetivo*, “mais animado aliás pela comunicabilidade dos seus vinhos” (PCP, p.1183) e por suas plantas tropicais, *únicas* na Europa, “que ora escondem ora demonstram o espaço ao alcance da mão” (PCP, p.1184).

A relação da cidade com o mar é tematizada em dois parágrafos; no primeiro deles, o autor discorre acerca do Mediterrâneo, definido a um só tempo como “pai da nossa cultura” e “separação físico-mitológica” (PCP, p.1184) de África e Europa. Percebe-se nisso uma nostalgia por um tempo em que aquele mar servia de elemento de união entre as diversas culturas mediterrâneas, de quando havia mais em comum entre Málaga e Alexandria ou Tiro, do que entre ela e, digamos, Madri. *Vbi Mare Nostrum*, aquela massa de água onde gregos, fenícios e romanos floresceram “como sapos ao redor de uma lagoa”, como escreveu Platão, transformado agora em fronteira contendiosa entre culturas que desconfiam mutualmente uma da outra? No segundo desses parágrafos, o mar passa a ser tratado no feminino (*a mar*), como o fazem os franceses e alguns espanhóis, por causa de sua suposta *ambiguidade*: seria ela conservadora como os *falangistas*, ou revolucionária e vermelha como aqueles que, “durante a guerra civil”, destruíram de Málaga “quase todos os seus templos e conventos”?

Creio que as duas coisas. “A mar” conserva e destrói. Possui grandes arquivos, mas de vez em quando ela própria os anula. “A mar” serena, influenciada pela fotografia em cores, me dá fastio; “a mar” agitada me espaventa. Falta-me assunto de conversa e diálogo. (PCP, p.1184).

Os parágrafos finais voltam-se para a gente, reunida em um mercado que servia como “ponto de reunião de palavras e da mímica particular do povo espanhol, tão habituado à aliança de conceito e imagem” (PCP, p.1185), tal como Picasso, nascido ali, cuja infância não teria sido ainda bem compreendida pelos seus críticos.

•

Talvez “o mais antigo porto espanhol”, Cádiz foi apelidada de *bahía de los mitos* por Rafael Alberti, nascido lá; de fato, sua própria fundação foi mitológica, pelo Hércules Egípcio (isto é, egípcio – ainda que grego). Presidindo “à síntese da luz do céu e da linha amplíssima do mar” (*PCP*, p.1185) que a banha, da cidade se poderia avistar não só o horizonte físico, mas também histórico, das várias potências que passaram por ela: gregos, fenícios, romanos, visigodos, árabes, espanhóis – que dali partiam para dominar o mundo ou para combater o infiel, “malgrado deficiências de estrutura, mormente de ordem econômica e militar” (*PCP*, p.1186). Provados os pratos locais e visitado o museu com obras de Zurbarán e anjos “de graça carnal ambígua”, o autor faz três pedidos (imitando Leandro Moratín):

um prato de gambas, o arquivamento da bomba atômica e, traindo Ouro Preto, França e Bahia, viver em Cádiz longas temporadas, ocupado em reelaborar mitos antigos e modernos. (*PCP*, p.1187).

•

Como Málaga (também proparoxítona), Écija é introduzida por uma vogal, ironicamente não encontrada em seu nome, mas em luz, crua e suas ruas: o escuro U que não corresponderia “à ideia de coisa clara que elas nos oferecem” (*PCP*, p.1187), principalmente neste *pueblo* com seu *vermelho* de duplo sentido: porque insuportavelmente quente, mesmo fora do verão, e (talvez) porque tenha ficado do lado dos comunistas durante a guerra civil. Reminiscente da infância do autor, lembrando-lhe uma “afetuosa parenta de quem me recordo por ter sido a única pessoa do tempo juizforano a mencionar em conversa a Espanha onde outrora viajara” (*PCP*, p.1187), com que aprendera muitas palavras castelhanas – nenhuma das quais, ironicamente, associada à cidadezinha “de resíduos orientais”.

O que mais impressiona o autor em Écija, porém, são três camponesas encontradas enquanto vinham do trabalho – simpáticas, alegres, cordiais –, tradutoras da “personalidade viva” das “pequenas cidades de Al-Andalus” (*PCP*, p.1188):

Onde andarão agora as três moças andaluzindo que encontramos e conversando em Écija, tão únicas para nós, tão saudáveis, instantâneos de um mundo que tende a desaparecer, já que o campo se torna pré-histórico? (*PCP*, p.1188).

É para se despedir desse mundo passado, em vias de ser eliminado pela civilização capitalista da técnica, e não da Península Ibérica, que o curto texto dedicado a Écija termina como um lacônico e melancólico – *Adiós*.

•

Acerca de Arcos de la Frontera, também “mais *pueblo* que cidade” (*PCP*, p.1189), o poeta tem pouco a dizer: trata-se de uma cidade andaluza (a nona descrita) destituída de museus e de grandes atrações arquitetônicas ou artísticas (embora cite a igreja Santa María de la Asunción, em estilo gótico-mudéjar tardio, Murilo Mendes omite a de San Pedro, construção gótica à beira de um penhasco sobre o rio Guadalete), mas que, por isso, permite um passeio “sem programa”, de descoberta – do casario, da população reunida em uma quermesse dominical, do ar, do azul do céu. Último reduto da Espanha continental mencionado, Arcos de la Frontera serve no livro quase como uma pausa, temática inclusive, antes da conclusão. Aliás, algo raro no interior de *Espaço Espanhol*, nenhum escritor é mencionado aqui.

i. Ilhas Baleares.

A viagem pela Espanha termina nas Ilhas Baleares no meio do Mediterrâneo; assim como Altamira era “terra de Espanha”, “mas não ainda história de Espanha” (*PCP*, p.1121), poderíamos igualmente dizer que as ilhas são história de Espanha, mas não terra de Espanha – servindo de conclusão ao livro e de encerramento de um ciclo retórico-literário.

De cultura catalã, Palma de Maiorca se pareceria com a noção comumente feita do paraíso terrestre, não fosse o excesso de turistas (o que não equivale a dizer “excesso de pessoas”), pouco preocupados em *aderir* “a uma linha clássica hostil ao nosso século *post-grego*” (*PCP*, p.1190) e a se *chocarem* diante da “luz absoluta” da cidade, na qual ainda se conservavam vários indícios concretos do passado: edifícios religiosos e militares de um tempo em que ali viveu o “teólogo, poeta, alquimista, cosmógrafo, missionário maiorquino” Ramón Llull, cuja “experiência humana e religiosa” (*resumo* da da Espanha medieval) fôra lapidada

pelos árabes, eis um fato a recordar, mormente quando visitamos seu túmulo aqui na Igreja de San Francisco, [...]. A pregação ao “infidel”, que segundo a então nascente linha franciscana o missionário praticou na Tunísia, deve ser vista não à luz de contrastes ideológicos e sim no plano ecumênico do diálogo, da participação. 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? (*PCP*, p.1191)

À ausência definitiva dos árabes corresponde a ausência de Llull, descrito anacronicamente como *ecumênico* (tornado um representante do ecumenismo do próprio poeta mineiro), como se sua missão evangelizadora, imbuída do espírito guerreiro das cruzadas que ainda ocorriam (e que na Península Ibérica ocorreriam até 1492), fosse um mero “diálogo” entre crenças distintas, mas de modo algum incompatíveis (interpreto Murilo Mendes), no mesmo “Deus único”. Mais uma vez, o autor busca em um passado já perdido, irrecuperável e – irreal – uma lição para o presente.

O livro termina com o autor afirmando ter decidido “não voltar a Palma de Maiorca, para conservar a memória da primeira sensação recebida” (*PCP*, p.1191) – uma sensação boa, luminosa, que talvez a ditadura corrompesse ou destruísse no futuro, como tantas outras coisas.

CAPÍTULO 8. A “matéria de Espanha” depois de *Espaço Espanhol*.

a. *Janelas Verdes* e “Microdefinição do Autor”.

Alguns autores espanhóis são citados em *Janelas Verdes*, livro igualmente da década de 1960, mas dedicado a Portugal; entre eles, Francisco de Quevedo (*PCP*, pp.1423-4), de quem se diz ser *espaventado* pelo dogma do “juízo universal”; ou Raimundo Lúlio e Juan del Encina (*PCP*, p.1419), bilíngues como o *ibérico* Gil Vicente, de quem se cita versos castelhanos (*PCP*, pp.1419-20). Também reencontramos Calderón de la Barca, quando o poeta mineiro diferencia as *moças janelleiras* de antanho das *rueiras* do presente:

Parece-me que as moças janelleiras eram até bastante funcionais, se bem de tipo diverso das rueiras. Debruçadas à janela se integravam no *Gran Teatro del Mundo*, conforme Calderón: “*que toda la vida humana / representacion es.*” (*PCP*, p.1366).

Essas menções servem para mostrar a Península Ibérica unida sob uma única cultura cristã, estendendo a Espanha até Lisboa e – por que não – Juiz de Fora.

O texto de “Microdefinição do Autor” (*PCP*, pp.45-7), datado de 14 de fevereiro de 1970 é uma espécie de síntese artística, religiosa e filosófica pessoal do poeta mineiro, talvez até uma justificação pessoal para as futuras gerações. Nele, entre outras coisas, se elabora uma longa lista de filósofos, escritores, músicos, artistas plásticos e cineastas aos quais Murilo Mendes seria reconhecido, entre os quais encontramos os nomes de Cervantes e de Quevedo. Suscintas como essas menções são (ele não diz a razão do reconhecimento), elas permitem ao menos uma inferência: a de que os autores de *El Buscón* e do *Dom Quixote* permaneciam entre seus prediletos. E, embora seja mais complicado inferir algo a

partir de uma omissão, não deixa de chamar a atenção a ausência de Góngora, tão destacado em *Tempo Espanhol* – teria ela alguma significância? Impossível saber.

b. Retratos-Relâmpago: 2ª Série.

Tempo Espanhol e *Espaço Espanhol* parecem ter esgotado a “matéria de Espanha” na obra muriliana; a seguir, de fato, encontramos poucos e curtos textos, todos incorporados a duas obras em prosa: a segunda série de *Retratos-Relâmpago* – cuja redação dataria de entre 1971 e 1975 (PCP, p.1702) – e *Conversa Portátil*, ambas de publicação póstuma. Na primeira encontram-se os textos dedicados ao pintor catalão Joan Miró e ao poeta chileno Pablo Neruda.

Embora tenha se oposto ao franquismo, Miró (1893-1983) retornou à Espanha em 1949, fugido das tropas nazistas que invadiram Paris, onde estivera autoexilado desde 1919; estabelecido a partir de então em Maiorca, ele nunca deixou de se afirmar como um pintor catalão, em aberta oposição à ideologia do estado na época, que tentava castelhanizar todo o país à força. Apesar disso, não há nenhuma referência política explícita no texto (de 1973) que Murilo Mendes lhe dedica (PCP, p.1275), composto por sete brevíssimos e suscintos parágrafos nos quais ele é definido como um artista plástico que pretende unir pintura e poesia, rompendo “a linha convencional do discurso realista”; como um exorcista do mecanicismo contemporâneo, capaz de organizar “a infância do futuro” (isto é, o presente) e de unir o sonho à razão (haveria aqui uma alusão à célebre frase de Goya – “el sueño de la razón produce monstruos”¹⁰⁴); como sendo impossível de ser etiquetado, preferindo *qualidade* a *quantidade*, e *sutileza* a *espessura*; como “criador de signos” caligráficos, cujas formas desafiarão os “sistemas gastos” de interpretação; como capaz de extrair “o maravilhoso da coisa imediata, visível”, transformando “em realidade a faixa onírica”.

¹⁰⁴ Tzvetan Todorov lembra, no entanto, que em “espanhol, o termo *sueño* possui um sentido duplo, o de ‘sono’ e o de ‘sonho’”. *Goya à Sombra das Luzes*, p.80.

Percebe-se nesse texto – bastante apropriado para o catálogo de uma exposição – muito mais a *presença* do Murilo Mendes crítico de arte do que a do poeta engajado política e religiosamente.

“Pablo Neruda” (*PCP*, p.1285) é igualmente sucinto e breve, composto de seis parágrafos que, juntos, não chegam a ocupar meia página na edição consultada; suas alusões políticas são, no entanto, diretas. Membro do Partido Comunista, antigo cônsul na Espanha, onde se tornaria amigo pessoal de García Lorca, ganhador do prêmio Nobel de literatura em 1971, agraciado com o Prêmio Lênin da Paz, senador, Neruda (1904-1973) faleceu doze dias depois do golpe de estado que acabou com a morte do presidente Salvador Allende (1908-1973) e com a ascensão ao poder do general Augusto Pinochet (1915-2006). Havia ainda similaridades superficiais entre os golpes espanhol e chileno, para além de ambos terem sido liderados por generais: como aquele, este derrubou um governo democrático sob o pretexto de defender o país contra as forças do comunismo internacional ateu, instaurando um regime ditatorial que contou com o aval das potências do bloco capitalista durante a Guerra Fria.

Ao contrário do texto dedicado a Miró – talvez porque já percebesse o esgotamento do franquismo –, a menção ao tirano sulamericano recém-empossado é direta:

- As erínias-*pinochets*, montadas em carros de fogo/cólera, desencadeiam o terror no teu profundo Chile cortam tua palavra saqueiam tuas residências queimam teus papéis. Imediatamente tua morte particular protesta contra a morte plural.

O regime de Pinochet, como os seus congêneres no Brasil, na Argentina, no Paraguai etc., intuiu logo a censura e perseguiu os dissidentes com *cólera* implacável: como as Erínias da mitologia grega, seus asceclas *desencadeavam o terror* e a morte. A isso se segue a menção à invasão – real – da residência do autor de *Canto General* em Santiago e à queima de seus livros, numa atitude sinistramente reminescente do bibliocausto nazista. Tendo se oposto ao tirano estrangeiro, ajudando inúmeros exilados espanhóis a fugir para o Chile em

1939, Pablo Neruda não viveu o suficiente para se opor ao tirano doméstico, embora sua morte seja interpretada aqui como um protesto pessoal – sacrificial – contra o horror que se iniciava.

c. “Jorge Guillén”.

Além dos dois “retratos-relâmpago” acima, Ricardo Souza de Carvalho publica em seu livro um outro até então inédito, intitulado “Jorge Guillén” (*EJCMM*, pp.269-72), cujo manuscrito foi enviado ao “homenageado” com uma carta datada de 20 de outubro de 1974, dando-nos um raro testemunho do próprio Murilo Mendes sobre suas intenções ao escrever um determinado texto:

Um pouco “com vergonha” mando-lhe um texto meu sobre você. Há anos eu tenho tomado uma quantidade de notas para escrever um artigo sobre J.G., para inserir em meu livro “Retratos-Relâmpago”, 2ª. Série. Tomei tantas que me achei envolto num labirinto; os textos que saíam eram muito longos, destoando do espírito do livro, indicado no título: “Retratos-Relâmpago”. Finalmente, este ano me decidi a cortar sem piedade: o resultado é este que hoje lhe envio, modesta homenagem a um dos grandes poetas do nosso século. (Arch.JG/66/11(37), tradução minha).

Eis aí exposto (em italiano), com brevidade, um método de trabalho literário que pode ter sido não só o dos *Retratos-Relâmpago*, mas também o dos demais textos em prosa murilianos: se pensarmos em *Espaço Espanhol* como uma viagem livresca, tanto quanto física (como sugerir), então é cabível imaginar a quantidade de notas tomadas sobre as diversas personagens e sobre todos os locais mencionados. Realizado este trabalho de pesquisa, de acúmulo de informações, só então Murilo Mendes passaria para a escrita propriamente dita, talvez sem se preocupar num primeiro momento com a extensão do texto resultante; terminada essa etapa, ele então faria um trabalho de edição, de apuro estilístico,

de corte, de remanejamento de termos ou frases, de finalização. Podemos também supor que nem sempre o resultado final lhe fosse agradável – ele talvez tenha se decidido a finalizar o *retrato* de Jorge Guillén, apesar das dificuldades apontadas, por causa da amizade que os unia, quiçá não fazendo o mesmo com outras personalidades que sequer conhecia, para as quais se sentiu incapaz de produzir uma redação satisfatória.

No mais, o surgimento desse texto até então desconhecido não deveria causar muita surpresa¹⁰⁵, pois Luciana Stegano Picchio já alertava que os

ms. dos *Retratos-Relâmpago 2* não chegaram a ser preparados em volume por MM. [...] Nem todos os retratos indicados no índice figuram no espólio ou aqui, enquanto outros já escritos e aqui incluídos não figuravam no índice.

[...] sempre há esperança que apareçam outros textos. (*PCP*, pp.1702-3).

Escrito entre 1969 e 1974, o texto se inicia com uma apreciação crítica da obra de Guillén, definindo-a com termos apontados por Aubrey F.G. Bell como sendo as “qualidades castelhanas por excelência” – “solidez, equilíbrio, concentração, intensidade, *humour*” (*EJCMM*, p.269) – e pela aproximação estética com Paul Valéry; o poeta castelhano teria sido o responsável por *espanholizar* a “o projeto da arquitetura valéryana” (*EJCMM*, p.269), *transformando-o e alargando-o. Dominando a linguagem* (como todo poeta), alternando as *métricas tradicional e livre* com *disciplina, liberdade e fantasia*, ele também operaria a união poética dos opostos: “subjetividade e objetividade, abstrato e concreto, imanência e transcendência” (*EJCMM*, p.269) – teríamos aí um autoelogio de Murilo Mendes, que buscou fazer o mesmo? Dois parágrafos adiante, essa obra será ligada também às de Dante, Mallarmé e Whitman, embora o poeta mineiro afirme que ela é muito diversa para ser limitada por esses ou outros escritores; a seguir, partindo de uma apreciação crítica de Guillén por Dámaso Alonso (que contrapõe nele intelectualidade e elementos humanos e animais), a análise literária prossegue listando os títulos mais importantes de sua obra – *Maremágnun, Clamor, Homenaje, Lenguaje y Poesía* – e

¹⁰⁵ Não quero com isso, evidentemente, minimizar o excelente trabalho de pesquisa de Ricardo Souza de Carvalho, cuja tese auxiliou a minha em mais de um momento.

algumas características de seu texto, como o uso abundante de pontos de exclamação e interrogação; além disso, diz-se que “Guillén geometriza a capacidade de entusiasmo do espanhol, organizando o que eu chamaria a praxis do lirismo” (EJCMM, p.271). A análise puramente literária termina com outra citação elogiosa de Alonso.

Embora não tenha permanecido exilado durante todo o governo de Franco (pelas cartas de Murilo Mendes sabemos que esteve em Málaga em pelo menos duas ocasiões – em março de 1967 e em março de 1969), Jorge Guillén foi um perseguido político; daí talvez surja a inspiração para o texto se referir a ele como uma *luz* capaz de *exorcizar* “os espantalhos da noite” (EJCMM, p.269), algo *milagroso* em um “tempo dilacerado como o nosso, tempo de negação da vida, do próprio homem (não me refiro à negação de Deus, pois todas as outras negações são consequências desta)” (EJCMM, p.270). Embora Franco não seja nunca mencionado – para não macular a *homenagem?* –, é óbvia a alusão à brutalidade de seu regime na citação do seguinte verso: “*Por mí no moriré. Me morirán.*” (EJCMM, p.270).

Finda a análise literária propriamente dita, inicia-se a descrição do “homem Guillén”, “espanholíssimo” (EJCMM, p.271), e da amizade entre os dois escritores, cultivada na Itália e em Portugal, onde se encontraram diversas vezes para discutir os mais variados assuntos, como a

crise universal, “*una crisis/ que no se acaba nunca,/ esa contradicción que no nos dejal vivir nuestro destino*”, em particular a crise de Portugal e da recíproca Espanha, “*esa incógnita España no más fácil de mantener en piel que el resto del planeta*”. (EJCMM, p.271).

Países recíprocos; eis uma bela definição muriliana de Portugal, terra natal da esposa, e da Espanha, pátria de tantos amigos feitos no decorrer dos anos – ambos os países compartilhariam as mesmas qualidades (católicas) e os mesmo defeitos (fascistas), e com igual insistência e teimosia.

d. *Conversa Portátil*.

Quando do falecimento de Murilo Mendes, *Conversa Portátil* era “um livro ainda provisório, *in fieri*”:

Com efeito, ele pensava incluir aqui, no original português, todas as suas páginas dispersas, inéditas, ou publicadas noutras línguas, especialmente em italiano, desde 1931 até 1974. (*PCP*, p.1705).

Dado esse caráter de coletânea, é necessário recorrer à datação ao pé de cada texto individualmente para situá-lo na cronologia da obra muriliana.

Em “Poesia Espanhola e Realidade”, datado de “196...”, o poeta mineiro discorre acerca do realismo, deduzido a partir das obras de “Quevedo, Cervantes, Goya, Unamuno, Machado, Picasso” – *reveladores* que teriam elevado “a um alto nível a dialética da derrota do homem circunscrito pelo espaço e pelo tempo” (*PCP*, p.1471) – e baseado

numa experiência milenar do que existe de mais profundo no homem; no conhecimento concreto da terra e da problemática de existência; na adequação da linguagem – literária ou plástica – às necessidades instintivas do povo; na interpretação dos conceitos morte e vida. (*PCP*, p.1471).

Trata-se, como se pode ver, de um conceito subjetivo de *realismo*, que retoricamente servirá adiante para elogiar e defender, contra o “estrito formalismo” de Juan Ramón Jimenez, a poética de Dámaso Alonso – e de Miguel Hernández e Antonio Machado, todos os três “guias supremos” dos “jovens poetas” da década de 1960. Ao apresentar o autor de *Hijos de la Ira* recorrendo a uma característica estética desusada, Murilo Mendes parece afirmar implicitamente que outras características abandonadas da civilização cristã poderiam também ser retomadas.

Para ele, o “isolamento cultural” da Espanha, iniciado com a guerra civil, tenderia a se romper, levando à aproximação com a “cultura europeia” e à discussão (infere-se que aberta) dos problemas do *povo* e do *ambiente* – e tal “operação não poderá ser resolvida senão em chave de realismo” apoiado “na mais antiga tradição literária e artística espanhola” (PCP, p.1471) e subsistente até no misticismo de Santa Teresa de Jesus:

Um tal senso de realismo infiltra-se mesmo na obra de Góngora, o “outro Góngora”, o das *letrillas*, o dos romances populares, ou na do palaciano Velázquez dos bêbados, das criadas, das fiandeiras, dos bobos e dos anões. (PCP, pp.1471-2)

O segundo texto, “*Blow Up*” (PCP, p.1472), está datado de 1969: nele o autor, partindo de reconstrução mental das cenas inicial e final do filme homônimo de Michelangelo Antonioni, discorre acerca da morte e da inevitável desaparecimento futura de todas as criações humanas. “Qual o destino da cultura?”, ele pergunta, transpondo para o futuro a angústia presente do *ubi sunt* – onde estarão os textos de Dante, Homero, Camões, Shakespeare, Góngora, James Joyce e Guimarães Rosa; o que restará dos prédios, das esculturas, das pinturas, das óperas, dos filmes como *Blow Up*? Mesmo “as ruínas das ruínas, o tempo e o espaço, a memória de Deus e do homem” estariam destinadas a desaparecer “após a provável próxima catástrofe”. Dessas considerações todas, retorna,

inevitável, a idéia da morte. De novo é mestre Quevedo a me instruir. Na carta que dirigiu ao seu amigo italiano Ottavio Branquiforte lê-se: “*La muerte tan cerca está del primero cabello como del último.*”

Murilo Mendes eleva o autor de *El Buscón* ao papel de mestre, a instruí-lo na morte. Como curiosidade, a citação, de “Enfermedad: Cuarto Fantasma de la Vida”, está grifada no exemplar do poeta (p.155) da biografia escrita por Ramón Gómez de la Serna, *Quevedo* – publicada alguns anos depois de *Tempo Espanhol*.

O terceiro e último texto de *Conversa Portátil* a se referir a uma personagem espanhola é a “Saudação a Dom Quixote” (PCP, pp.1478-9), datada de dezembro de 1973.

Escrita para homenagear Alceu Amoroso Lima no seu octagésimo aniversário, décadas depois dele ter abandonado suas simpatias fascistas, convertendo-se em um crítico intransigente da ditadura brasileira. Tentei demonstrar como o *mea culpa* dos membros de *A Ordem* fez com que muitos se voltassem para a Espanha para condenar o regime fascista – pretensamente católico – surgido de uma guerra civil sanguinária; com maior ou menor grau de intencionalidade, Murilo Mendes parte aqui de uma atitude apresentada como idealista e altruísta de um daqueles membros – o mais importante deles – e a compara positivamente com a personagem cervantina em uma leitura romântica. Assim, a defesa do catolicismo em meio a uma população cética e positivista teria “algo de quixotesco” (*PCP*, p.1478); da mesma forma, deveríamos ser

gratos ao nosso Alceu Amoroso Lima, que, num universo de autosuficiência atea, de divinização da tecnologia, e onde tantas vezes se manifesta a diabólica trindade – força, estupidez, crueldade unidas – contribui para que não se extinga a estupenda, indispensável linhagem de Dom Quixote. (*PCP*, p.1479)

Ressalte-se ainda aqui algumas preocupações já manifestadas na década de 1930 – no caso, “a autosuficiência [materialista] atea” e a “divinização [capitalista] da tecnologia”.

e. A “matéria de Espanha” em italiano e francês.

Parte dos poemas de *Tempo Espanhol* aparecem em italiano já em 1961, nas *Poesie* editadas por Ruggero Jacobbi para a milanese Nuova Accademia Editrice, que trazem “Numancia”, “Cabeça de Touro Maiorquina”, “Montesserrate”, “Santiago de Compostela”, “Jorge Manrique”, “Tema de Calderón”, “Na Corrida”, “Córdova”, “O Sol de Granada” e “Canto de García Lorca”, na tradução de Luciana Stegagno Picchio e do próprio Jacobbi (que republicaria o seu trabalho em *Poesia Libertà*, de 1971). Além disso, há um texto poético e outro em prosa dedicados à “matéria de Espanha”.

“Malaga” (*PCP*, pp.1562-3), provavelmente composto em 1968 e incorporado a *Ipotesi*, tematiza a cidade litorânea andaluza; mencionada na correspondência com Jorge Guillén, que para lá parece ter ido em 1967 e de novo em 1969, a cidade ficou ausente do livro de 1959, embora seja uma das “retratadas” em *Espaço Espanhol*. Dividido em duas partes por um sinal gráfico – a primeira das quais é um dístico em que se diz simplesmente “Evito a palavra / catedral” (tradução minha), talvez demonstrando fastio pelo papel impenitente da Igreja católica no país –, o poema faz uma referência explícita ao conflito de 1936-1939 no dístico seguinte, já pertencente à segunda parte – “Queimaram Málaga a vermelha [porque comunista] / durante a guerra civil”. Embora tematicamente menos políticos do que esses versos, as duas estrofes seguinte trazem um comentário subjacente a ela: no primeiro quinteto, menciona-se “a casa natal de Picasso” (tradução minha), impossibilitado de retornar apesar dos numerosos navios (haveria lá mais mastros do que homens) que lá atracam todos os dias. No segundo e último, uma mulher de aspecto *marroquino*, “olhos metálicos” (tradução minha) e vontade férrea diz *não* ao eu-lírico.

Imediatamente anterior, “Foto di Creta” (*PCP*, p.1562), embora não esteja dedicado à Espanha, pergunta retoricamente se não teria sido a aparência de castelo marítimo do povoado de Heraclêion na ilha mediterrânea a razão para Domenikos Theocopoulos – El Greco – ter escolhido Toledo como residência definitiva.

Murilo Mendes tinha o projeto de juntar em um único livro, ao qual chamaria de *L’Occhio del Poeta (O Olho do Poeta)*, uma série de textos curtos escritos em italiano sobre vários artistas plásticos, projeto finalmente levado a cabo por Luciana Picchio em 2001, em celebração pelos cem anos de seu nascimento. Um desses artistas é Rafael Alberti (*LOP*, p.38), cujo “amor pelas coisas concretas [o levaria] depois de muitos anos [a se voltar] para as artes plásticas” (tradução minha), realizando pinturas, litografias, desenhos e gravuras – como as da série *Los Ojos de Picasso* – que se *avizinhariam* “do território dos seus textos: a interpretação da poesia e da pintura na obra albertiana é um fato consciente, voluntário” (tradução minha).

Não há nele nenhum resíduo místico: mesmo os seus anjos pertencem a um universo que, se não é propriamente humano, tampouco é celestial. Ele quis – e conseguiu – “pintar la poesía / con el pincel de la pintura”. (tradução minha).

•

Também datado de Roma, de 1969, um longo poema de vinte e oito versos – “Joan Mirò” (*PCP*, pp.1596-7) –, parte dos *Papiers* franceses, discorre acerca do pintor catalão capaz de se reinventar constantemente, tematizado também em *Tempo Espanhol* e nos *Retratos-Relâmpago*: suas formas únicas; as duas realidades distintas (a N^o. 1 e a N^o. 2) se confrontando; a arte que transforma a desordem em “ordem fantástica / da pintura-poesia miroana” (tradução minha):

20 Eis Joan Miró.
Cercado de pedras/de insetos/de estrelas do mar
Eis Joan Miró
Que passados 75 anos – ou 3.000? –
Nasce e renasce todos os dias
25 De si mesmo
Do passado/do presente/do futuro (tradução minha).

CONCLUSÃO

Segundo argumentei, nos dois livros dedicados inteiramente à “matéria de Espanha”, Murilo Mendes parece procurar no *passado católico* do país ibérico uma alternativa ao *presente fascista*; Franco desejava destruir, aniquilar seus adversários e inimigos? Pois a ele se devia contrapor Ramon Llull e seu diálogo anacronicamente ecumênico com os sarracenos. A *falanges* tentavam acabar com o comunismo executando os comunistas? Apresente-se a elas o exemplo de Santo Inácio de Loiola, cujo exército procurava eliminar o mal convertendo os pecadores à verdade do Cristo. O Império Romano destruíra a cidade ibérica de Numancia, “prefigurando Guernica” (*PCP*, p.577)? Não seria possível inferir daí que também o destino de Roma prefigurasse a da Espanha, condenada a ser tomada pelos bárbaros e a cair?

A Igreja Católica desaconselha a leitura autônoma da Bíblia pelos fiéis; para os seus teólogos, isso poderia levar à interpretação heterodoxa da Palavra de Deus e, portanto, à heresia, colocando em risco a salvação da alma. Por esse motivo, os adeptos do catolicismo sempre foram incentivados a conhecer as Escrituras nas igrejas, onde os sacerdotes as explicariam da forma “correta”, ortodoxa. Como católico, o autor de *Tempo e Eternidade* concordava implicitamente com essa noção, e parece ter estendido esse pensamento à literatura de um modo geral – em uma entrevista concedida na década de 1960, ele assim se exprime quando perguntado acerca do hermetismo das letras brasileiras:

Não conheço nenhum [poeta hermético no Brasil]. Como esta é uma crença mais ou menos generalizada, pelo menos no que respeita a certos autores modernos, seria o caso de se escreverem, sob o patrocínio das instituições literárias e das autoridades de educação e cultura, estudos interpretativos dos livros desses poetas pretendidamente herméticos, como em relação à obra de Góngora fez Dámaso Alonso e à de Mallarmé (que muitos consideram obscurantíssimo) E. Noulet. (*MM01*, p.108).

Pode-se daí deduzir, entre outras coisas, que a literatura deveria ser interpretada para o leitor comum; mais, que essa interpretação deveria ser levada a cabo por pessoas dotadas de autoridade, não nesse caso a conferida pela Igreja, mas por “instituições literárias” (como a Academia Brasileira de Letras) e por “autoridades de educação e cultura” (professores, ministros e secretários). Afinal, se o público não compreende determinados poetas, assim como não entende determinados trechos bíblicos, é por culpa dos críticos, que não os souberam explicar.

Considerava-se Murilo Mendes, professor de Literatura Brasileira em Roma a soldo do Itamaraty quando escreveu *Tempo Espanhol e Espaço Espanhol*, alguém dotado de autoridade para interpretar e criticar para os seus leitores, como um padre no púlpito, os versos de Góngora e Quevedo, o romance de Cervantes e as tragicomédias de Lope de Vega? Assim como a exegética cristã, a interpretação muriliana desses textos parece não ser “um fim em si mesmo, mas [ser] desenvolvida para suportar argumentações de caráter doutrinal, disciplinar e moral” (*DLP*, p.711) – em outras palavras, como um sacerdote católico pode justificar a ortodoxia “pinçando” uma frase da Bíblia aqui, outra ali, escritas por autores diferentes e em contextos distintos, o poeta mineiro poderia igualmente selecionar os trechos dos autores aurisseculares que melhor servissem aos seus propósitos “catequéticos”, tirando daí uma lição não necessariamente existente neles. Foragido na Itália por ter quase matado um adversário em duelo, Cervantes lutaria contra os turcos em Lepanto, no litoral da Grécia, e para sempre exibiria com orgulho as feridas recebidas em combate; Quevedo desejava eliminar não apenas os “infieis” muçulmanos, mas também a catolíssima República de Veneza, cujos doges representavam uma permanente ameaça à hegemonia econômica e naval da coroa ibérica; Calderón de la Barca serviu nos terços espanhóis contra os hereges holandeses etc. Nenhum dos três, porém, é apresentado sob essa luz, preferindo-se destacar exclusivamente os escritores; mais, os escritores comprometidos com o ideal cristão de amor e fraternidade, ignorando todo o restante.

Igualmente, em sua oposição ao franquismo, o poeta mineiro parece “esquecer” os crimes cometidos pelos republicanos – os ataques às igrejas, o assassinato de religiosos, os

estupros de freiras, as execuções sumárias – segundo a conveniência de cada momento. O que importa era atacar o ditador (ou melhor: os pecados do ditador), não os mortos, retoricamente transformados em equivalentes dos mártires cristãos, ainda que não o fossem de fato.

Os modelos literários com os quais Murilo Mendes dialoga precisam ser tratados com cuidado: é preciso identificar qual função específica cada um deles possui no interior de cada uma das suas obras. Nos textos analisados nesta tese, percebe-se que seus modelos podem ser bem precisos, ou seja, não a obra completa de um autor, mas um determinado livro, ou peça, ou poema, ou conto. *La Vida es Sueño*, de Calderón; *El Sueño del Juicio Final*, de Quevedo; *El Burlador de Sevilla*, atribuído a Tirso de Molina; o *Dom Quixote*, de Cervantes etc. Às vezes esses modelos estão escancarados (como em Calderón e Cervantes); em outras ocasiões, requerem uma familiaridade maior com a obra do autor homenageado (como em Quevedo). Tentei demonstrar como o conhecimento desses modelos pode evidenciar ligações que seriam insuspeitas a partir apenas da análise dos poemas em si, como a que existe entre os poemas dedicados a Calderón e a Quevedo, clarificada pela descoberta dos “sueños” (*La Vida es Sueño* e *Los Sueños*) como elemento temático subjacente de união.

•

A teologia nem sempre foi – ou é – entendida como o domínio exclusivo dos teólogos oficiais, ortodoxos; segundo Nicola Abbagnano, Marco Terêncio Varrão (séc. I a.C.) a entenderia, de maneira bastante geral, como “qualquer estudo, discurso ou pregação que trate de Deus ou das coisas divinas” (*DF*, pp.949-50), distinguindo entre a teologia *mítica* ou *fabulosa* – própria dos poetas, ela admitiria “muitas ficções contrárias à dignidade e à natureza da divindade” (*DF*, p.950) –, a teologia *natural* ou *física* – restrita aos filósofos, preocupados em definir a essência e as características dos deuses – e a teologia *civil* – que

deve ser conhecida e praticada pelos cidadãos, principalmente pelos sacerdotes; ensina quais as divindades a serem veneradas publicamente e quais as cerimônias e sacrifícios a serem realizados. (apud *DF*, p.950)

A citação acima é de Santo Agostinho (*Da Cidade de Deus*, VI,5), responsável por transmitir para a posteridade as distinções varronianas; ainda que não aceitasse de maneira acrítica essas definições (elas não levavam em conta, por exemplo, a teologia bíblica da revelação), o religioso de Hipona acabou por legitimá-las como tópicas válidas entre os cristãos. Nos seus escritos dedicados à “matéria de Espanha”, será possível enquadrar Murilo Mendes em uma ou mais dessas teologias?

Como poeta, seria fácil fazer dele um *teólogo fabuloso*, e de fato ele utiliza seu material de forma mais criativa do que “acadêmica”, digamos; mas essa definição comporta uma boa dose de repreensão (desde pelo menos Platão critica-se Homero por ter dado às suas divindades fraquezas e defeitos humanos), e o projeto muriliano de uma poesia cristã não comportava algo contrário “à dignidade e à natureza da divindade”: uma coisa era ironizar (e até satirizar) a Igreja enquanto instituição (o clero espanhol e o Sumo Pontífice); outra, muito diferente, era ironizar a Igreja enquanto religião (o Cristo e Deus Pai). Não sendo um filósofo – pelo menos não se apresentando como tal –, seria difícil considerá-lo um *teólogo natural*: como católico, ele não devia achar possível alcançar a total compreensão de Deus, preferindo acatar a ortodoxia eclesiástica (a infabilidade papal deveria ser aí aceita). Resta pensá-lo como um teólogo civil, como um cristão que, embora autodescrito como “péssimo, relaxado” (*PCP*, p.45), assistia às missas, lia a Bíblia, as vidas de santos e as obras de teólogos, que conhecia os ritos e práticas do catolicismo, alguém para quem a *divindade a ser venerada publicamente* era o Deus do Cristo, e não o caudilho do papa.

•

Nos livros, poemas e artigos dedicados à Espanha, todas as “armas” retóricas murilianas estavam a serviço de um projeto discursivo e literário específico: o de apresentar – criativamente – o reino hispânico de antanho (restrito à Península Ibérica), com suas

grandezas artísticas e religiosas, como um contraponto à república fascista, mesquinha e brutal do século XX, a um tempo nostálgico do que percebia (ou dizia perceber) no passado, melancólico com o que via no presente e, de certa forma, esperançoso no futuro – como quando nota, aqui e ali, um certo esgotamento do franquismo nas décadas de 1960 e 1970.

Mas ele não viveu para ver realizada essa esperança: Murilo Mendes faleceu no dia 13 de agosto de 1975; o general Francisco Franco, em 20 de novembro do mesmo ano; até o fim o ditador se negou a dar ao poeta o prazer de assistir à tão desejada queda de seu regime.

APÊNDICE I

“Romance da Penitência do Rei Rodrigo”, uma experiência tradutória.¹⁰⁶

Dámaso Alonso e outros críticos das décadas de 1920 a 1950 distinguiam duas vertentes na literatura espanhola: uma erudita, exemplificada pelo culteranismo gongorino, e outra popular, cujos maiores exemplos seriam os *romanceros*. Durante a guerra civil, os romances foram uma das formas preferidas pelos poetas da zona republicana, como diz Ricardo Souza de Carvalho, sendo que parte “significativa dessa produção foi reunida em *Romancero General de la Guerra de España*, de 1937, dedicado a Lorca” (*EJCMM*, p.18) – autor de um *Romancero Gitano* –; também Rafael Alberti, exilado na Argentina, “editou um *Romancero General de la Guerra Española*, em 1944” (*idem, idem*). Dada a importância atribuída a esse gênero narrativo nas letras castelhanas – e em particular no conflito de 1936-1939 –, não causa surpresa a inclusão de um romance em *Tempo Espanhol*; o que talvez surpreenda é o “Romance da Penitência do Rei Rodrigo” (*PCP*, pp.581-3) ser uma tradução, a única de um poema inteiro incorporada ao livro.

Rainer Maria Rilke disse certa vez que a “tradução é o procedimento mais puro pelo qual a habilidade poética pode ser reconhecida” (*apud UHL*, p.296): no meio poético modernista brasileiro, em 1945 Manuel Bandeira organizou todo um livro de traduções¹⁰⁷, incluindo a do soneto anônimo “A Cristo Crucificado” e de composições de Antonio Machado, Rafael Arberti e García Lorca, entre outros; naquele mesmo ano, Drummond de Andrade reuniu a tradução de três romances em “Cancioneiro Geral da Guerra Espanhola”; pouco antes, em 1944, Cecília Meireles traduzira *Bodas de Sangue*, de Lorca; e João Cabral de Melo Neto publicaria em 1963 sua tradução de uma peça de Calderón de la Barca, *Os Mistérios da Missa*; como se vê, a iniciativa muriliana estava longe de constituir uma exceção nesse cenário, ainda que seja no interior de sua obra.

¹⁰⁶ De forma ligeiramente modificada, o artigo abaixo foi escrito ainda em meu primeiro ano do doutorado, antes da tese em si.

¹⁰⁷ Trata-se *Poemas Traduzidos*, do qual Murilo Mendes possuía duas edições, ambas autografadas por Bandeira: a de 1945 e a de 1956.

•

Os romanceiros – citados no oitavo verso de “Aos Poetas Antigos Espanhóis” – eram coleções de *romances*, aqui entendidos como composições poéticas populares, anônimas e de caráter oral e musical, executadas como distração em reuniões de recreio ou trabalho, cujo verso padrão é o chamado octassílabo duplo ou pareado, com rimas simples (*ão-ão, ia-ia, ei-ei* etc.). Entre os mais populares na Idade Média ibérica estavam os de um mini ciclo dedicado a Dom Rodrigo (ou Roderico), último rei visigodo da Espanha, que desapareceu misteriosamente em batalha contra os invasores muçulmanos, dando origem a lendas sobre o seu paradeiro¹⁰⁸. Sua trama é a seguinte: Dom Rodrigo apaixona-se pela filha do governador de Ceuta, não é correspondido e a violenta. Ela escreve ao pai que, furioso, alia-se aos árabes, facilitando-lhes a travessia para a Espanha. Dom Rodrigo é derrotado e foge, por penhascos e montanhas, até encontrar a morada de um ermitão que o faz se deitar em um túmulo com uma cobra monstruosa que o comeria vivo. Feita essa estranha penitência, Dom Rodrigo é perdoado e sua alma sobe ao céu.¹⁰⁹

Embora Dom Rodrigo tenha sido o último monarca cristão de uma Espanha mais ou menos unificada antes da união dos Reis Católicos Fernando e Isabel (que expulsaram os árabes da Península Ibérica em 1492) a composição dedicada a ele está posicionada cronologicamente, em *Tempo Espanhol*, segundo a suposta data de escritura do original (o século XV), e não de acordo com a data dos acontecimentos narrados (o século VIII, quando da invasão árabe e do fim do reino visigótico); há aí mais uma indicação de como o autor privilegia, ao estruturar o seu livro, a história artística (sublime) e religiosa (cristã) em detrimento da política (mesquinha) e militar (truculenta).

Murilo Mendes possuía duas compilações de romances tradicionais espanhóis –

¹⁰⁸ Algo muito parecido ocorreria com Dom Sebastião, que desapareceu no norte da África em 1578 (Rodrigo foi derrotado em 711).

¹⁰⁹ No ciclo, Dom Rodrigo é ora retratado como uma personagem trágica, cuja queda levou à ruína do reino cristão, ora como um devasso que sofreu um justo castigo divino. Essa alternância dispensada ao rei também afeta a filha do governador de Ceuta, que passa de inicial vítima sem voz a agente intencional da perdição de Dom Rodrigo (e de toda a Espanha).

Cien Romances Escogidos (1940), editado por Antonio G. Solalinde, e *Flor Nueva de Romances Viejos* (1952), editado por Ramón Menéndez Pidal. O número de romances que formam o ciclo de Dom Rodrigo varia nas duas – na de Solalinde encontramos apenas dois; na de Menéndez Pidal, sete. Ambos, porém, trazem “La Penitencia”, com títulos ligeiramente diferentes (“Romance de la Penitencia del Rey Don Rodrigo” e “La Penitencia del Rey Rodrigo”, respectivamente). Além disso, o texto editado por Solalinde possui cento e dezesseis versos, enquanto o de Menéndez Pidal traz noventa e oito.

Das duas edições, a de Menéndez Pidal possui o maior número de marcas de leitura, destacando versos ou composições inteiras que interessavam ao autor mineiro. Um dos poemas marcados, com um “X”, é “La Penitencia...” (*FNRV*, pp.52-4), que ainda traz um longo traço vertical entre os versos 73 e 92 (p.54). Percebemos já aí, cotejando a redação castelhana com a em português, um trabalho extenso de tradução. Comparemos os versos 21 e 22 do romance com os 7 e 8 da composição de Mendes:

21	donde estaba un ermitaño que hacía muy santa vida.	7	Morava um velho ermitão Levando uma santa vida.
----	---	---	--

Após um trecho em que as redações se distanciam, encontramos novas correspondências:

51	Encontróse al ermitaño, más de cien años tenía. “El desdichado Rodrigo yo soy, que rey ser solía, 55 el que por yerros de amor tiene su alma perdida, por cuyos negros pecados toda España es destruida. Por Dios te ruego, ermitaño, 60 por Dios y Santa María, que me oigas en confesión porque finar me quería.” El ermitaño se espanta y con lagrimas decía:	11	Encontrou o ermitão Que mais de cem anos tinha. — Sou o inditoso Rodrigo Que até já pouco era rei; 15 Por meus enganos de amor Tenho minha alma perdida, Pelos meus negros pecados Toda Espanha está destruída. Por Deus te rogo, ermitão, 20 Por Deus e Santa Maria, Que me ouças em confissão Porque finar-me queria. Espantou-se o ermitão E entre lágrimas dizia:
----	---	----	--

65	“Confesar, confesaréte, absolverte no podía.” Estando en estas razones voz de los cielos se oía:	25	— Confessar-te eu o farei; Perdoar-te não poderia. Ao explicar suas razões Uma voz do céu se ouvia:
----	---	----	--

Por alguma razão (talvez uma aversão poética à repetição), Mendes decide condensar os versos 69 e 70 da composição castelhana em um único¹¹⁰:

69	“Absuévelo, confesor, absuévelo por tu vida	29	— Absolve-o por tua vida,
----	--	----	---------------------------

Depois disso, a correspondência volta a ser verso a verso:

71	y dale la penitencia en su sepultura misma.” Según le fue revelado por obra el rey lo ponía.	30	E dá-lhe, sim, penitência, Na tumba ao lado da ermida. Segundo lhe foi revelado O rei o aviso seguia:
75	Metióse en la sepultura que a par de la ermita había; dentro duerme una culebra, mirarla espanto ponía: tres roscas daba a la tumba,	35	Que ao lado da ermida havia; Dentro morava uma cobra, Olhando-a, pavor se sentia, Três voltas na tumba dava, Sete cabeças possuía.
80	siete cabezas tenía. “Ruega por mi ermitaño porque acabe bien mi vida.” El ermitaño lo esfuerza, con la losa lo cubría,	40	— 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
85	rogaba a Dios a su lado todas las horas del día. “¿Cómo te va, penitente, con tu fuerte compañía?” “Ya me come, ya me come,	45	Todas as horas do dia. — Que tal passas, penitente, Com tua forte companhia? — Já me come, ai já me come
90	por do más pecado había, en derecho al corazón,	50	Na parte em que mais pequei: Vem direto até meu membro

¹¹⁰ Embora possamos estar diante de uma gralha do tipógrafo, que, vendo dois versos iniciados com a mesma palavra – “absolve-o” –, pode ter inadvertidamente unido o início de uma linha com o final da seguinte.

	fuelle de mi gran desdicha.”		Pelo qual me desgracei.
	Las campanicas del cielo		Todos os sinos do céu
	sones hacen de alegría;		Repicavam de alegria;
95	las campanas de la tierra		Todos os sinos da terra
	ellas solas se tañían;	55	Por si mesmos se tangiam;
	el alma del penitente		A alma do penitente
	para los cielos subía.		Direto ao céu já subia.

A partir daí, busquei mais variações de “La Penitencia”, em livros e na *internet*¹¹¹, até que localizei um volume – *Romancero* – publicado em Madri, em 1936, por Gonzalo Menéndez Pidal, filho de Ramón, na qual “La Penitencia...” é editada não como uma, mas como duas composições distintas¹¹² que, juntas, se parecem muito com a publicada por Ramón Menéndez Pidal, embora sejam mais longas devido a alguns versos – do final da primeira composição e do início da segunda – que, se mantidos em uma redação unificada, dobrariam parte da ação. O mais surpreendente, porém, é que o segundo poema, considerado isolado – contém *exatamente* o mesmo texto que o de *Tempo Espanhol*, a começar pelo título – “Romance de la Penitencia del Rey Rodrigo”. Transcrevo abaixo os versos que não constam nas demais redações:

1	Allí arriba, en alta sierra,	1	No alto daquela serra,
	alta sierra montesina,		Serra isolada e bravia,
	donde cae la nieve a copos		Donde cai a neve em flocos
	y el agua menuda y fría,		E a chuva miúda e fria,
5	donde canta la culebra	5	Lá onde sibila a cobra
	por el pedregal arriba,		Pelas pedreiras acima,

¹¹¹ “La Penitencia de Don Rodrigo” influenciou vários autores posteriores, como Cervantes, Góngora, Quevedo e Lope de Vega. Em minhas pesquisas, localizei, entre outras coisas, uma citação mencionada por Menéndez Pidal em Cervantes, no capítulo 33 da segunda parte do *Dom Quixote*, no qual Dona Rodríguez, uma das aias da Duquesa, recita dois versos (“Ya me comen, ya me comen / por do más pecado había”) e diz que Dom Rodrigo foi comido, não por uma cobra, mas por “sapos, culebras y lagartos” (não encontrei a íntegra dessa variante até o momento; pode ser que ela não exista mais). Também encontrei uma versão em que o penitente não é mais Dom Rodrigo, e sim uma personagem anônima, cuja única falta foi “pecar” com mulher (não se diz que a violentou).

¹¹² Ambas as composições têm o mesmo título e estão nas páginas 30 a 33 (a primeira) e 34 a 36 (a segunda, que é a que nos interessa aqui). Embora não tenha encontrado o volume na biblioteca de Murilo Mendes em Juiz de Fora, é possível que ele esteja em Roma, onde parte dos livros está. O fac-símile completo do livro pode ser lido na internet (http://biblioteca.cchs.csic.es/digitalizacion_tnt/pdfs/387190.pdf).

	allí había un ermitaño ¹¹³		Morava um velho ermitão
	que hacía muy santa vida.		Levando uma santa vida.
	Por allí venía un hombre,		Ali um homem aportou,
10	de largas tierras venía;	10	De longínquas terras vinha;

Não é necessária nenhuma argumentação elaborada para evidenciar o trabalho tradutório do autor mineiro, que verte e traslada para o português, verso a verso (com a exceção do 29, que também nesta redação traduz dois versos de “La Penitencia”), todo um poema em língua castelhana.

O poeta mineiro realiza inúmeras pequenas alterações ao longo da composição, devido principalmente à impossibilidade de manter, todo o tempo, a métrica e a rima do espanhol em uma tradução “literal” (se uma for possível). Na verdade, ele chega a “consertar” uma rima quebrada (“había”/”desdicha” por “pequei”/”desgracei”) – apesar de não o fazer em outros lugares. E, atento ao aspecto popular dos romances, ainda que possa manter um mesmo termo do original (porque guarda um significado igual nas duas línguas, ou pelo menos muito próximo), ele o altera quando esta manutenção implica no uso de arcaísmos ou de expressões raras, sejam em si mesmas, seja na sua acepção – por exemplo: “voltas” (por “roscas”); “encorajava” (por “esfuerza”); “grande pedra” (por “losa”); “desgracei” (por “desdicha”); “sinos” (por “campanicas” e “campanas”) – embora me pareça difícil explicar a substituição de “desdichado” por “inditoso” segundo esse critério. Finalmente, mantém a gramática o mais simples possível, com poucos torneios, além de um ou outro verbo no final do verso. No todo, produz um texto fiel e em muito parecido ao dos cordéis nordestinos, gênero derivado em grande parte dos romances ibéricos.

Uma única vez, a alteração que opera tem um maior valor autoral – nas versões recolhidas pelos Menéndez Pidal (e, até onde pude apurar, só nelas) a cobra começa a comer o rei pelo “corazón”; as demais não explicitam por qual órgão Dom Rodrigo começa a ser punido, deixando, com um pouco de picardia, para a imaginação do leitor descobrir, como em Díaz Roig:

¹¹³ Perceba-se que a redação deste verso difere daquela da edição de Ramón Menéndez Pidal, que traz “donde estaba un ermitaño”.

cómeme ya por la parte
110 que todo lo merecía,
por donde fue el principio
de la mi muy gran desdicha.

Como as desgraças de Dom Rodrigo foram causadas pelo estupro da filha do governador de Ceuta, depreende-se que a cobra começa a devorá-lo pelo órgão sexual (podemos imaginar o público do romance sorrindo nesse trecho), versão que Murilo Mendes claramente conhece (já que possuía e lera a edição de Solalinde, que também a traz) e, aqui, favorece. Porém, como, ao contrário dos leitores catelhanos, os luso-brasileiros não estão familiarizados com as lendas do último rei godo ibérico, o autor de *Tempo Espanhol* precisou explicitar (um pouquinho mais) o (que já não era tão) implícito – mas não a ponto de deixar o seu texto obsceno ou vulgar.¹¹⁴

¹¹⁴ Quando escrevi o texto deste apêndice, não havia lido ainda a tese de Patrícia Ribeiro Lopes, *À Beira do Tempo e do Espaço: Tradição e Tradução da Espanha em Murilo Mendes* (defendida em 2007). A autora parece não ter compulsado o exemplar da *Flor Nueva de Romances Viejos* no então Centro de Estudos Murilo Mendes, pois não atentou para a correspondência verso a verso do poema de *Tempo Espanhol* com o editado por Ramón Menéndez Pidal; ainda assim, baseando-se em duas outras edições castelhanas muito distintas, ela observa de forma bastante perspicaz que nessa composição “o poeta não só retoma um tema da literatura antiga, mas um texto, propondo-se claramente a apresentar uma tradução” (p.88), e isso a partir do uso da palavra “extraído” na expressão abaixo do título, pois a “sempre precisa escolha vocabular de Murilo Mendes não deixa lugar para a hipótese da eventualidade deste termo” (*idem*). Ela associa a prática muriliana tanto àquela da que chama de “tradição copista” do século XV, quanto à da personagem título do conto publicado em 1939 por Jorge Luis Borges, “Pierre Menard, autor do *Quixote*”, cuja ambição era, sem recorrer à mera cópia, “produzir umas páginas que coincidissem palavra por palavra e linha por linha com as de Miguel de Cervantes” (citado na p.92; tradução minha).

APÊNDICE II

Correções e emendas no exemplar de *Tempo Espanhol* da Biblioteca Angelo Monteverdi.

Eis a descrição do volume, guardado na Biblioteca Angelo Monteverdi da Università di Roma “Sapienza”:

Tempo Espanhol. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1959. [Círculo de Poesia; 5]. 124pp. No Fundo Dario Puccini.

Dedicatória na terceira página:

A DARIO PUCCINI
E GENTILE SIGNORA
OMAGGIO AFFETTUOSO DI
MURILO MENDES.
ROMA, 25-2-1960.

Correções e emendas autógrafas:

- P.16. Duro Domingos domado → Duro Domingos domado. (acrescenta ponto final)
- P.19. Que irrompe vertical do Apocalipse → Que irrompe vertical do Apocalipse: (acrescenta dois pontos)
- P.23. Por Deus e Santa Maria. → Por Deus e Santa Maria, (troca ponto final por vírgula)
- P.28. Como os movimentos da alma na escrita de Santa Teresa → Como os movimentos da alma na escrita de Santa Teresa. (acrescenta ponto final)
- P.34. Não temer sua perda em noite obscura → Não temer sua perda em noite obscura. (reforça o ponto final, um tanto apagado na impressão)

- P.41. Toledo divide-se em dois planos: → Toledo divide-se em dois planos:
(reforça os dois pontos, um tanto apagados na impressão)
- P.48. Vivem da substância de Toledo. → Vivem da substância de Toledo.
(reforça o ponto final, um tanto apagado na impressão)
- P.67. Metal: inaugura o povo espanhol, → Metal: inaugura o povo espanhol,
(reforça a vírgula, um tanto apagada na impressão)
- P.73. Ai Rosalía de Castro, → Ai Rosalía de Castro, (elimina o segundo “i”
de “Rosalía”; trata-se do 17º. verso do poema)
- P.79. Com a brancura imediata, → Com a brancura imediata, (reforça a
vírgula, um tanto apagada na impressão)
- P.85. TEMPO DO CANTO FLAMENCO → TEMPO DO CANTE
FLAMENCO (altera CANTO para CANTE)
- P.89. O ar vermelho desenvolve a faixa, → O ar vermelho desenovela a
faixa; (substitui “desenvolve” por “desenovela”)
- P.91. A tensão de duas culturas dispare; → A tensão de duas culturas
díspares; (acentua “díspares”)
- P.94. Água que cumpre seu rito. → Água que cumpre seu rito. (põe o pingo
no “i” de “rito”, completamente apagado na impressão)
- P.97. Em número, peso e medida. → Em número, pêsso e medida. (acentua
“pêsso”)

Note-se outra vez que todas as emendas e correções acima foram acatadas em *Poesia Completa e Prosa*, que conta ainda com outras alterações (por exemplo, a eliminação das epígrafes e a alteração de TEMPO DO CANTE FLAMENCO para TEMPO DE CANTE FLAMENCO).

BIBLIOGRAFIA

A bibliografia completa de Murilo Mendes está publicada em inúmeros estudos e teses, assim como no volume *Poesia Completa e Prosa*; limito-me aqui a listar os títulos utilizados diretamente na escrita desta tese.

A. Arquivos e fundos.

- **Arquivo Ángel Crespo.** Contém duas cartas escritas por Murilo Mendes.
- Arquivo Dámaso Alonso. **Real Academia Española**, Madri. Contém onze cartas e cartões escritos por Murilo Mendes.
- Arquivo Gabino-Alejandro Carriedo. **Fundación Jorge Guillén**, Valladolid. Contém doze cartas e cartões escritos por Murilo Mendes.
- Arquivo Jorge Guillén. **Biblioteca Nacional de España**, Madri. Contém trinta e quatro cartas e cartões escritos por Murilo Mendes.
- Arquivo-Museu de Literatura. **Fundação Casa de Rui Barbosa**, Rio de Janeiro. Contém arquivo de cartas de Murilo Mendes.
- **Arquivo Rafael Santos Torroela.** Contém vinte e quatro cartas escritas por Murilo Mendes.
- **Biblioteca Angelo Monteverdi. Università di Roma “Sapienza”.** Contém parte da biblioteca pessoal do autor, bem como livros seus presenteados a Dario Puccini. O exemplar de *Tempo Espanhol* traz algumas correções e emendas autógrafas.
- Centro de Documentação Alexandre Eulálio. **Universidade Estadual de Campinas.** Possui fotocópia dos manuscritos de *O Sinal de Deus* e de manuscritos esparsos como “La Traviata” e “Vivo em Roma”.
- **Fundación Rafael Alberti**, Puerto de Santa María, Cádiz. Contém uma carta de Murilo Mendes.
- **Museu de Arte Murilo Mendes. Universidade Federal de Juiz de Fora.** Contém fac-símiles de manuscritos do autor e grande parte de sua biblioteca pessoal, doada após sua morte.

B. Bibliografia primária.

1. Murilo Mendes.

1.a. Obras.

- *Tempo Espanhol.* Lisboa: Círculo de Poesia; Livraria Morais Editora, 1959. [Reeditado: Prefácio de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001].
- *Poesia Completa e Prosa.* Organização, preparação do texto e notas de Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994. [Biblioteca Luso-Brasileira; Série Brasileira].

- *L'occhio del Poeta*. Edição de Luciana Stegagno Picchio; prefácio de Paulo Tarso Flecha de Lima; textos de Giulio Carlo Argan, Piero Dorazio, Achille Perilli. Roma: Gangemi Editore, 2001.
- *Imaginação de uma Biografia Literária: Os Acervos de Murilo Mendes & Crônicas Mundanas e Outras Crônicas: as Crônicas de Murilo Mendes*. Organização de Maria Luiza Scher Pereira e Teresinha Vânia Zimbrão da Silva. Juiz de Fora (MG): Editora UFJF, 2004. [Coleção Derivas].

1.b. Traduções para o espanhol e italiano.

- *Poesie*. Edição de Ruggero Jacobbi; tradução de Anton Angelo Chiocchio, Ruggero Jacobbi, Luciana Stegagno Picchio e Giuseppe Ungaretti; edição bilíngue. Milão: Nuova Accademia Editrice, 1961. [Il Contemporanei; Il Mosaico dei Poeti]. 224pp. De *Tempo Espanhol* traduz “Numancia”, “Cabeça de Touro Maiorquina”, “Montesserrate”, “Santiago de Compostela”, “Jorge Manrique”, “Tema de Calderón”, “Na Corrida”, “Córdova”, “O Sol de Granada” e “Canto de García Lorca”.
- “Poemas de Murilo Mendes”. Tradução de Dámaso Alonso. Separata de la *Revista de Cultura Brasileña*, n.º. 1, 12pp. Madri: Embaixada do Brasil, 1962. De *Tempo Espanhol* traduz “Lida de Góngora” e “Córdova”. [Publicado simultaneamente em *Revista de Cultura Brasileña*, tomo I, n.º. 1, pp.7-18, junho de 1962].
- “Poemas Inéditos de Murilo Mendes”. Tradução e nota de Dámaso Alonso e Ángel Crespo. *Revista de Cultura Brasileña*, tomo IV, n.º. 12, pp.5-21. Madri: Embaixada do Brasil, março de 1965.
- *Poesia Libertà – Antologia Poetica*. Edição e tradução de Ruggero Jacobbi; edição bilíngue. Milão: Edizione Accademia; Sansoni Editori, 1971. [Il Maestrale]. 208pp. De *Tempo Espanhol* traduz “Tema de Calderón” e “Canto de García Lorca”.
- “Retratos de Poetas Españoles en la Poesía Brasileña”. Não traz o nome do(s) tradutor(es). *Revista de Cultura Brasileña*, n.º. 44, pp.57-77. Madri: Embaixada do Brasil, junho de 1977. De *Tempo Espanhol* traduz “São João da Cruz”.
- *Murilo Mendes – 29 Poemas*. Introdução de José Guilherme Merquior; tradução de Carlos German Belli; edição bilíngue. Lima (Peru): Centro de Estudios Brasileños, s.d. De *Tempo Espanhol* traduz “São João da Cruz” e “Córdova”.
- *Tiempo Espanhol*. Tradução de Pablo del Barco; edição bilíngue. Madri: Editorial Almuzara, 2008.

2. Livros analisados da biblioteca pessoal de Murilo Mendes.

2.a. Em Juiz de Fora (Museu de Arte Murilo Mendes).

- ALONSO, Dámaso. *Antología: Crítica*. Seleção, prólogo e notas de Vicente Gaos. Madri: Escelicer, 1956. [Colección 21; 9]. 336pp. Com dedicatória, na folha de rosto: “Para Murilo Mendes, / con la compañía / poética y la amis-/tad naciente – y / esperemos que larga – / de / Dámaso Alonso / Madri. 10 de Oct. 58”.
- _____. *Ensayos Sobre Poesía Española*. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946 (1^a. ed. argentina).

- _____ . *Estudios y Ensayos Gongorinos*. Madri: Editorial Gredos, 1955. [Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos].
- _____ . *Hijos de la Ira*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1946. [Colección Austral].
- _____ . *Poesía Española – Ensayos de Métodos y Límites Estilísticos (Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*. Madri: Editorial Gredos, 1950. [Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos].
- _____ . *Poetas Españoles Contemporáneos*. Madri: Editorial Gredos, 1952. [Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos].
- _____ . *Poetas Españoles Contemporáneos*. Madri: Editorial Gredos, 1958. [Biblioteca Románica Hispánica; II. Estudios y Ensayos].
- ALTOLAGUIRRE, Manuel. *Antología de la Poesía Romántica Española*. Buenos Aires: Espasa-Calpa, 1954.
- ARCIPRESTE de Hita. *Libro de Buen Amor*. Edição de María Brey Mariño. Madri: Editorial Castalia, 1968 (7ª. ed.). [Otres Nuevos].
- ARISTÓTELES. *La Poetica*. Tradução de Augusta Mattioli. Milão: Rizzoli Editore, 1956. [Biblioteca Universale Rizzoli].
- AZORÍN. *Con Cervantes*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpa Argentina, 1947. [Colección Austral; 747].
- BANDEIRA, Manuel. *Guide d'Ouro Prêto*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1948.
- _____ . *Poemas Traduzidos*. Ilustrações de Guignard; edição limitada a 350 exemplares. Rio de Janeiro: R.A. Editora, 1945.
- _____ . *Poemas Traduzidos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1956 (3ª. ed. revista e aumentada). [Coleção Rubáiyát].
- BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Grafica Editôra Brasileira, 1948 (3ª. ed.).
- BOÉCIO. *Consolatió de la Philosophie*. Tradução de Léon Colesse. Paris: L'Enseigne du Pot Cassé, 1929. [Antiqua].
- BORGES, Jorge Luis. *Otras Inquisiciones (1937-1952)*. Buenos Aires: Editorial Sur, 1952.
- CALDERÓN de la Barca, Pedro. *El Alcalde de Zalamea & La Vida Es Sueño*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1939 (2ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *El Alcalde de Zalamea & La Vida Es Sueño*. Introdução de Jorge Campos. Madri: Taurus Ediciones, 1965 (2ª. ed.). [Ser y Tiempo; Temas de España].
- _____ . *Autos Sacramentales: El Gran Teatro del Mundo & La Vida Es Sueño*. Prólogo M.R.T. Madri: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s.d. [Las Cien Mejores Obras de la Literatura Española; 51].
- _____ . *Autos Sacramentales I (El Gran Teatro del Mundo y La Devoción de la Misa)*. Edição, estudos e notas de Ángel Valbuena Prat. Saragoça: Editorial Ebro, 1957 (6ª. ed. ilustrada). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- _____ . *Casa con Dos Puertas Mala Es de Guardar & El Mágico Prodigioso*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942. [Colección Austral].

- _____ . *La Dama Duende*. Com duas conferências de M. Menéndez y Pelayo. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943. [Colección Pandora; 23].
- _____ . *La Devoción de la Cruz & El Gran Teatro del Mundo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943. [Colección Austral; 384].
- _____ . *El Mayor Monstruo del Mundo & El Príncipe Constante*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1952 (2ª. ed.). [Colección Austral; 496].
- _____ . *Poesías*. Barcelona: Editorial Fama, 1958.
- _____ . *El Príncipe Constante*. Edição, estudos e notas de Pablo Pou Fernández. Saragoça: Editorial Ebro, 1956 (2ª. ed. ilustrada). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- CASTRO, Américo. *Origen, Ser y Existir de los Españoles*. Madri: Taurus Ediciones, 1959. [Ser y Tiempo].
- _____ . *La Realidad Histórica de España*. México D.F.: Editorial Porrúa, 1962. [Biblioteca Porrúa; 4].
- CELAYA, Gabriel. *Lázaro Calla*. San Sebastian: Escelicer, 1949.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Texto e notas de Martín de Riquer. Barcelona: Editorial Juventud, 1958.
- _____ . *El Hospital de los Podridos y Otros Diez Entremeses*. Contém *El Hospital de los Podridos, Los Dos Habladores, La Cárcel de Sevilla, El Juez de los Divorcios, El Retablo de las Maravillas, La Cueva de Salamanca, El Vizcaíno Fingido, La Guarda Cuidadosa, El Viejo Celoso, La Elección de los Alcaldes de Daganzo, El Rufián Viudo*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1943. [Colección Pandora; 2].
- _____ . *El Licenciado Vidriera y El Coloquio de los Perros*. Edição, estudo e notas de Francisco Esteve Barba. Saragoça: Editorial Ebro, 1964 (7ª. ed.). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- _____ . *Nouvelles Exemplaires*. Tradução para o francês e prefácio de Jean Cassou. Paris: Gallimard, 1937 (6ª. ed.).
- _____ . *Novelas Ejemplares*. Contém “La Gitanilla”, “Rinconete y Cortadillo”, “El Licenciado Vidriera”, “La Ilustre Fregona” & “Cipión y Berganza”. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1940 (2ª. ed.). 320pp. [Colección Austral].
- _____ . *Numancia. Tragedia*. Versão modernizada por Rafael Alberti; com prólogo do mesmo. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943. [Biblioteca Contemporanea].
- _____ . *Riconete y Cortadillo y La Ilustre Fregona*. Seleção, estudo e notas de Ángel González Palencia. Saragoça: Editorial Ebro, 1964 (7ª. ed.). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- _____ . *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1952. [Colección Austral; 1065]. As doze últimas páginas do exemplar de Murilo Mendes foram arrancadas.
- CHESTERTON, Gilbert Keith. *Ortodoxia*. Tradução de Eduardo Pinheiro; “A Revolução de Chesterton”, por João Ameal. Porto: Livraria Tavares Martins, 1944. [Filosofia e Religião; Nova Série; 4º. Volume].
- DARÍO, Rubén. *Poema de Otoño y Otros Poemas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942. [Colección Austral].

- DARMANGEAT, Pierre & BASTOS, A. D. Tavares (ed.). *Introduction a la Poésie Ibéro-Américaine*. Paris: Le Livre du Jour, 1947.
- DIEGO, Gerardo. *Primera Antología de Sus Versos*. Madri: Espasa-Calpe, 1958 (5ª. ed.).
- _____. *Segunda Antología de Sus Versos*. Madri: Espasa-Calpe, 1967.
- ERASMO de Rotterdam. *Éloge de la Folie*. Não diz o nome do tradutor; “Vie d’Erasmus” por Armand Hoog. Paris: Librairie Armand Colin, 1959. [Bibliothèque de Cluny].
- _____. *Il Lamento della Pace*. Turim: Unione Tipografico-Editrice, 1968. [Strenna UTET].
- FIGUEIREDO, Fidelino de. *Espanha – Uma Filosofia da sua História e da sua Literatura*. São Paulo: Companhia Editôra Nacional, 1943. [Biblioteca do Espírito Moderno; Filosofia; Série 1ª.; Vol.9].
- GARCÍA Lorca, Federico. *Así que Pasen Cinco Años; Poemas Póstumos*. 2 ed. Buenos Aires: Losada, 1940.
- _____. *Doña Rosita la Soltera, o el Lenguaje de las Flores*. Mariana Pineda. 3 ed. Buenos Aires: Losada, 1943 (3ª. ed.).
- _____. *Libro de Poemas; Primeras Canciones; Canciones; Seis Poemas Galegos*. Buenos Aires: Losada, 1942 (3ª. ed.).
- _____. *Poeta en Nueva York; Conferências; Prosas Póstumas*. Buenos Aires: Losada, 1942.
- _____. *Romancero Gitano; Poema del Cante Jondo; Llanto por Ignacio Sánchez Mejía*. Buenos Aires: Losada. 1942 (3ª. ed.).
- _____. *Yerma; La Zapatera Prodigiosa*. Buenos Aires: Losada, 1942 (3ª. ed.).
- GARRETT, J. B. Leitão de Almeida (1799-1854). *Camões e D. Branca*. Introdução, seleções e notas de Antonio José Saraiva. Lisboa: Livraria Clássica Ed., 1943.
- _____. *Doutrinas Literárias*. Lisboa: Lisbonense, 1938.
- _____. *Viagens na Minha Terra*. Prol. de Júlio Dantas. 3 ed. Porto: Livraria Chardon, s.d.
- _____. *Viagens na Minha Terra*. Prefácio de Vitorino Nemésio. Porto: Livraria Tavares Martins, 1946.
- _____. *Viagens na Minha Terra*. Introdução e notas de Augusto da Costa Dias; 2 vols. Lisboa: Portugália, 1963.
- GÓMEZ de la Serna, Ramón. *Quevedo*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe, 1962 (2ª. ed.). [Colección Austral].
- GÓNGORA, Luis de. *Fable de Polyphème et Galatée*. Tradução e “Ode a Góngora” de Marius André; edição bilíngüe. Paris: Librairie Garnier Frères, s.d.
- _____. *Góngora y el “Polifemo” II – Edición del “Polifemo”*. Edição de Dámaso Alonso. Madri: Editorial Gredos, 1961 (4ª. ed., “muy aumentada”). [Biblioteca Románica Hispánica; IV. Antología Hispánica].
- _____. *Poemas y Sonetos*. Introdução de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Editorial Losada, 1939. [Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal; 16].

- _____ . *Romances y Lentrillas*. Introdução de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Editorial Losada, 1939. [Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal; 15].
- _____ . *Las Soledades*. Edição e “*Las Soledades, Centro de Gongorismo*” de Dámaso Alonso. Madri: Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1956 (3^a. ed. de D.A.).
- _____ . *Sonetti Funebri e Altre Composizioni*. Tradução de Piero Chiara; prefácio de Jorge Guillén; edição bilíngüe. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1970. [Collezione di Poesia; 69].
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*. Edição do padre Ismael Quiles. Buenos Aires: Espasa- Calpe, 1948 (4^a. ed.).
- _____ . *El Criticón*. Edição do padre Ismael Quiles. Madri: Espasa-Calpe, 1964 (6^a. ed.).
- _____ . *Oráculo Manual*. Madri: Compañía Ibero-Americo. s.d. (3^a. ed.).
- *Homenaje a Antonio Machado*. Segovia: n.d., 1952.
- HOMERO. *L'Iliade*. Tradução, introdução e notas de Eugène Lassere. Paris: Garnier, s.d.
- [HURTADO de Mendoza, Diego] & CERVANTES, Miguel de & RUIZ de Alarcón, Juan. *El Lazarillo de Tormes & Los Habladores & La Verdad Sospechosa*. Buenos Aires: Editorial “La Nena”, s.d. [Biblioteca Clásica Escolar].
- JOÃO da Cruz (São). *El Cántico Espiritual*. Paris: Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s.d. [Biblioteca Económica de Clásicos Castellanos].
- _____ . *Poesías Completas y Otras Páginas*. Seleção, estudo e notas de José Manuel Bleuca. Saragoça: Editorial Ebro, 1951 (2^a. ed. ilustrada). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- *Libro de Apolonio*. Edição de Pablo Cabañas. [Espanha]: Editorial Castalia, 1955. [Otres Nuevos].
- LISBOA, José Carlos. *O Teatro de Cervantes*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação / Ministério da Educação e Saúde, 1952. [Os Cadernos de Cultura].
- LLULL, Ramon (= Raimundo Lulio). *Le Livre de l'Ami et de l'Aimé*. Tradução de Guy Lévis Mano & Josep Palau. Paris: GLM, 1953.
- _____ . *Obras Literarias (Libro de Caballería; Blanquerna; Félix; Poesías)*. Edição e notas de Miguel Batllori & Miguel Caldentey; introdução biográfica de Salvador Galmés; introdução a *Blanquerna* de Rafael Ginard Bauçá. Madri: La Editorial Católica, 1948. [Biblioteca de Autores Cristianos].
- LUIS de León (Frei). *Los Nombres de Cristo*. Madri: Biblioteca del Apostolado de la Prensa, 1907.
- _____ . *Poème*. Edição e tradução de Pierre Darmangeat; edição bilíngüe. [França]: Éditions du Seuil, 1946. [Le Don des Langues].
- LULIO, Raimundo (= Ramon Llull). *El Árbol de la Ciencia*. Rio de Janeiro; Buenos Aires: Editorial Tor, s.d. [Nueva Biblioteca Filosófica; 63].
- _____ . *Cántico del Amigo y del Amado*. Direção e prólogo de A. Serrano Plaja. Buenos Aires: s.e., 1943. [Colección Los Místicos].
- _____ . *Libro de los Proverbios*. Não traz o nome do tradutor. Madri: n.d., 1933. [Nueva Biblioteca Filosófica; LXVI].

- MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena: Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1949 (2 ed.).
- MADARIAGA, Salvador de. *Guía del Lector del “Quijote” – Ensayo Psicológico Sobre el “Quijote”*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1947 (3ª. ed.). [Colección Ensayos Breves].
- MANN, Thomas. *Cervantes, Goethe, Freud*. Tradução para o espanhol de Ramón de la Serna y Espina & Felipe Jiménez de Asúa. Buenos Aires: Editorial Losada, 1943. [La Pajarita de Papel; 12].
- MANRIQUE, Jorge. *Cancionero*. Estudio, edição e glossário de Augusto Cortina. Madrid: Espasa-calpe, 1952 (3ª. ed.).
- _____. *Obra Completa*. Organização de Augusto Cortina. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1942 (2ª. ed.).
- MARRAST, Robert. *Miguel de Cervantès – Dramaturge*. Paris: L’Arche Editeur, 1957. [Les Grands Dramaturges; 17].
- MARTINS, J. P. Oliveira. *História da Civilização Ibérica*. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1923 (7ª. ed.).
- MENÉNDEZ y Pelayo, Marcelino. *San Isidoro, Cervantes y Otros Estudios*. Selección e nota preliminar de José María de Cossío. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1942. [Colección Austral].
- MENÉNDEZ Pidal, Ramón (ed.). *Flor Nueva de Romances Viejos*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1952 (9ª. ed.). [Colección Austral; 100].
- _____. *Poesía Árabe y Poesía Europea, Con Otros Estudios de Literatura Medieval*. Madri: Espasa-Calpe, 1955 (4ª. ed.). [Colección Austral; 190].
- MOLINA, Tirso de. *El Burlador de Sevilla & El Condenado por Desconfiado & La Prucia de la Mujer*. Introdução de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Editorial Losada, 1939. [Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal; 14].
- _____. *La Gallega Mari-Hernández & La Firmeza de la Hermosura*. “Refundidas” por Felipe Pérez Capo. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944. [Colección Austral; 442]. (Possui dois exemplares).
- _____. *El Vergonzoso en Palacio & El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943 (2ª. ed.). [Colección Austral].
- NERUDA, Pablo. *Odas Elementales*. Buenos Aires: Editorial Los, 1967 (2ª. ed.).
- _____. *Pablo Neruda; Selección*. Selección e notas de Arturo Aldunate. Santiago: Editorial Nascimento, 1943.
- ONIS, Federico de (ed., intro. notas). *Anthologie de la Poésie Ibéro-Américaine*. Apresentação de Ventura García Calderón; edição bilíngue. Paris: Les Éditions Nagel, 1956. [Collection UNESCO d’Oeuvres Représentatives].
- ORTEGA y Gasset, José. *España Invertebrada – Bosquejo de Algunos Pensamientos Históricos*. Madri: Revista de Occidente, 1952 (8ª. ed.).
- _____. *Meditaciones del Quijote*. Madri: Revista de Occidente, 1963 (7ª. ed.). [Colección El Arquero].
- PLATÃO. *Diálogos: Fedon o de la Inmortalidad del Alma; El Banquete o del Amor; Gorgias o de la Retórica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, s.d.

- *Poema del Cid*. Edição de Ramón Menéndez Pidal; prosificação moderna de Alfonso Reyes. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942 (4ª. ed.).
- *Poema de Mio Cid*. Edição e notas de Ramón Menéndez Pidal. Madri: Espasa-Calpe, 1955 (7ª. ed. corrigida).
- *Poema de Mio Cid / Le Poème de Mon Cid*. Edição de Ramón Menéndez Pidal; tradução de Eugène Kohler; edição bilíngue. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1955. [Témoins de l'Espagne; 1].
- QUEVEDO, Francisco de. *Historia de la Vida del Buscón*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1939. [Colección Austral; 24].
- _____. *Sonetti Amorosi e Morali*. Tradução e prefácio de Vittorio Bodini; edição bilíngue. Turim: Giulio Einaudi Editore, 1965. [Collezione di Poesia; 8].
- _____. *Los Sueños*. Contém *La Hora de Todos* y *La Fortuna con Seso*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1945. [Colección Austral; 536].
- RAVONI, Marcelo & PORTA, Antonio (org.). *Poeti Ispanoamericani Contemporanei – dalle Prime Avanguardie ai Poeti d'Oggi: Vallejo, Huidobro, Gillen, Borges, Neruda*. Milão: Feltrinelli, 1970.
- RIBER, Lorenzo. *Raimundo Lulio (Ramón Llull)*. Barcelona: Editorial Labor, 1935. [Colección Pro Ecclesia].
- SALINAS, Pedro. *Ensayos de Literatura Hispanica – del “Cantar de Mio Cid” a García Lorca*. Edição e prólogo de Juan Marichal. Madrid: Aguilar, 1958.
- SAUVAGE, Micheline. *Calderón*. Paris: L'Arche Editeur, 1959. [Collection les Grands Dramaturges; 18].
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Nova Iorque: Pantheon Books; Paris: J. Schiffrin, 1945.
- SOLALINDE, Antonio G. (ed.). *Cien Romances Escogidos*. Buenos Aires: Editora Espasa-Calpe Argentina, 1940. [Colección Austral; 154].
- TERESA de Jesus (Santa). *Camino de Perfección I*. Edição de José María Aguado. Madri: Ediciones de “La Lectura”, 1929. [Clásicos Castellanos].
- _____. *Camino de Perfección II*. Edição de José María Aguado. Madri: Ediciones de “La Lectura”, 1930. [Clásicos Castellanos].
- _____. *Cantares*. Tradução de Durval de Moraes. Rio de Janeiro: Centro D. Vidal; Typ. “O Pharol”, 1926.
- _____. *Le Chemin de la Perfection*. Paris: P. Mersch. (Faltam as folhas iniciais do volume, com o nome do tradutor, data etc.)
- _____. *Las Moradas*. Prólogo e notas de Tomás Navarro Tomás. Madri: Espasa-Calpe, 1962. [Clásicos Castellanos].
- _____. *Las Obras de la Sublime Escritora del Amor Divino Sor Teresa de Jesús María, Carmelita Descalza del Siglo XVII, Trasladas Ahora de Sus Manuscritos Originales y por Vez Primera Impresas con un Estudio Crítico de D. Manuel Serrano y Sanz*. Madri: Gil Blas, 1921. [Biblioteca Renacimiento; Serie de Autores Místicos y Ascéticos].
- _____. *Obras Escogidas de la Santa Madre Teresa de Jesús: Libro de Su Vida & Las Moradas*. Londres: Thomas Nelson and Sons, s.d. [Colección Española Nelson].
- _____. *Oeuvres Complètes de Sainte Thérèse de Jésus – Tome 2^{ème}: Les*

Fondations & Actes et Mémoires. Tradução das Carmelitas do 1º. Monastério de Paris e de Manuel-Marie Polit. Paris: Gabriel Beauchesne, 1926.

- _____ . *Oeuvres Complètes de Sainte Thérèse de Jésus – Tome 3^{eme}: Le Chemin de la Perfection & Exclamations & Avis*. Tradução das Carmelitas do 1º. Monastério de Paris e de Manuel-Marie Polit. Paris: Gabriel Beauchesne, 1924.
- _____ . *Opuscules de la Sainte: Pensées sur l'Amour de Dieu & Exclamations & Avis & Constitutions Primitives & Manière de Visiter les Monastères & Poésies*. Tradução de Grégoire de Saint-Joseph. Paris: Éditions de la Vie Spirituelle; Librairie Desclée, s.d. [Chefs-d'Oeuvre Ascétiques et Mystiques].
- _____ . *Su Vida*. Madri: Espasa-Calpe, 1951 (3ª. ed.). [Colección Austral; 372].
- _____ . *Su Vida*. Madri: Espasa-Calpe, 1960 (5ª. ed.). [Colección Austral; 372].
- TERTULIANO. *Apologia del Cristianismo*. Milão: Rizzoli, 1956.
- TOMÁS de Kempis. *Imitação de Cristo*. Tradução de Maria Isabel Bérnard da Costa & Pedro Tamen, do original latino. Lisboa, Morais, 1959.
- _____ . *L'Imitation de Jésus Christ*. Paris: Georges Crès, s.d.
- TREND, John B. *La Civilización de España*. Tradução de Pedro Boscho-Gimpera. Buenos Aires: Editorial Losada, 1955.
- UNAMUNO, Miguel de. *Abel Sánchez – Una Historia de Pasión*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1940. [Colección Austral].
- _____ . *La Agonía del Cristianismo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1950 (3ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *Andanzas y Visiones Españolas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948 (4ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *El Caballero de la Triste Figura*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1944. [Colección Austral].
- _____ . *El Cristo de Velázquez (Poema)*. Madri: Espasa-Calpe, 1957 (2ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *Del Sentimiento Trágico de la Vida en los Hombres y en los Pueblos*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943 (6a. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *El Espejo de la Muerte*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1941. [Colección Austral].
- _____ . *Um Homem*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro & Aníbal de Vasconcelos. Lisboa: Editorial "Inquérito", 1940. [Novelas "Inquérito"].
- _____ . *Mi Religión y Otros Ensayos Breves*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942. [Colección Austral].
- _____ . *Niebla (Nivola)*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943 (3ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *Paz en la Guerra*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1940. [Colección Austral].
- _____ . *San Manuel Bueno, Martir y Tres Historias Más*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951 (3ª. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *La Tía Tula*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942. [Colección Austral].

- _____ . *En Torno al Casticismo*. Madri: Espasa-Calpe Argentina, 1952 (3^a. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *En Torno al Casticismo*. Madri: Espasa-Calpe Argentina, 1957 (4^a. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *Tres Novelas Ejemplares y Un Prólogo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943 (4^a. ed.). [Colección Austral].
- _____ . *Tres Novelas Ejemplares y Un Prólogo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1955 (8^a. ed.). [Colección Austral].
- VEGA y Carpio, Lope de. *El Amor Enamorado & El Caballero de Olmedo*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1947 (2a. ed.). [Colección Austral; 638]
- _____ . *Arte Nuevo de Hacer Comedias y La Discreta Enamorada*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1948 (2^a. ed.). [Colección Austral; 842].
- _____ . *La Dama Boba*. “Edición anotada”. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina, 1940. [Colección Orbe].
- _____ . *La Dama Boba*. Edição, estudo e notas de Francisco Tolsada. Saragoça: Editorial Ebro, 1966 (3^a. ed. ilustrada). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- _____ . *Fuenteovejuna & Peribáñez y el Comendador de Ocaña & El Mayor Alcalde el Rey*. Introdução de Pedro Henríquez Ureña. Buenos Aires: Editorial Losada, 1942. [Las Cien Obras Maestras de la Literatura y del Pensamiento Universal; 6].
- _____ . *Peribáñez y el Comendador de Ocaña & La Estrella de Sevilla*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1951 (7^a. ed.). [Colección Austral; 860].
- _____ . *El Perro del Hortelano y El Arenal de Sevilla*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1943. [Colección Austral].
- _____ . *Poesía Lírica*. Edição, estudo e notas de José Manuel Blecua. Saragoça: Editorial Ebro, 1955 (5^a. ed. ilustrada). [Biblioteca Clásica Ebro; Clásicos Españoles].
- _____ . *Poesías Líricas*. Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1942. [Colección Austral].
- _____ . *Poésies et Chansons de Lope de Vega*. Edição e tradução de Mercedes Guillén & Guy Lévis Mano. Paris: GLM, 1955.
- VERHESEN, Fernand. *Étude sur les “Autos Sacramentales” de Calderón de la Barca et Spécialement sur “La Cura y la Enfermedad”*. Paris: Centre de Documentations Universitaire; Tournier & Constans, 1953.
- VOSSLER, Carlos (= Karl Vossler). *Estampas del Mundo Románico*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947 (2^a. ed.).
- _____ . *Introducción a la Literatura Española del Siglo de Oro: Seis Lecciones*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1945 (2^a. ed.).
- VOSSLER, Karl (= Carlos Vossler). *Algunos caracteres de la cultura española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1941.
- _____ . *Escritores y Poetas de España*. Madri: Espasa-Calpe, 1944.
- _____ . *Escritores y Poetas de España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1947.

2.b. Em Roma (Biblioteca Angelo Monteverdi).

- ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesias*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1942. Na folha de rosto, possível letra de M.M. a lápis – (DUPLICATA).
- CAVALCANTI, Povina. *Vida e Obra de Jorge de Lima*. Rio de Janeiro: Edições Correio da Manhã, 1969. Contém dedicatória do autor a M.M.
- CRUZ E SOUZA. *Obras Poéticas I – Broquéis e Faróis*. Prefácio de Andrade Muricy. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, 1945. Na folha de rosto, possível letra de M.M. a lápis – (DUPL.)
- LISBOA, Henriqueta. *Além da Imagem*. Rio de Janeiro: Livros de Portugal, 1963. Contém dedicatória da autora a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- _____. *O Alvo Humano*. São Paulo: Editora do Escritor, 1973. Contém dedicatória da autora a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- _____. *Convívio Poético*. Belo Horizonte: Publicações da Secretaria de Educação de MG, 1955. Contém dedicatória da autora a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- _____. *Lírica*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1958. Contém dedicatória da autora a M.M.
- _____. *Montanha Viva. Caraça*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1959. Contém dedicatória da autora a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- _____. *Nova Lírica*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971. Contém dedicatória da autora a M.M.
- MENDES, Oscar. *Poetas de Minas*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1970. Contém dedicatória do autor a M.M.
- PAES, José Paulo. *Mistério em Casa*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura / Comissão de Literatura, 1961. Contém dedicatória do autor a M.M.; contém marcas de leitura de M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- RIBEIRO, João. *Floresta de Exemplos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959. Contém as iniciais manuscritas de M.M.
- ROCHA, Wilson. *De Tempo Suelto – Odes (1952-1962)*. Lisboa: Livraria Moraes Editora, 1963. [Círculo de Poesia; 23]. Contém carimbo de doação de M.M.
- _____. *Livro de Canções*. Salvador: Imprensa Oficial da Bahia, 1960. Contém dedicatória do autor a M.M.
- ROSA, João Guimarães & BIZARRI, Edoardo. *Correspondência com o Tradutor Italiano*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, s.d. Contém dedicatória de Bizarri a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.
- RUBIÃO, Murilo. *O Convidado*. São Paulo: Edições Quíron, 1974. Contém dedicatória do autor a M.M.
- SANTIAGO, Silviano. *O Banquete*. Rio de Janeiro: Editôra Saga, 1970. Contém dedicatória do autor a M.M.
- _____. *Salto*. (MG): Imprensa Oficial de MG, 1970. Contém dedicatória do autor a M.M.
- SENA, Jorge de. *Os Sonetos de Camões e o Soneto Quinhentista Peninsular*. [Portugal]: Portugalíia Editora, 1969. Contém dedicatória do autor a M.M.; contém carimbo de doação de M.M.

- SPANUDIS, Theon. *Poemas. Poems. Poeme*. São Paulo: Livraria Kosmos Editôra, 1969. Com carimbo de doação de M.M.

3. Outros autores e títulos literários.

- AGOSTINHO (Santo). *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos & A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. [Os Pensadores].
- ALARCÓN y Mendoza, Juan Ruiz de. *La Verdad Sospechosa*. Madri: Ediciones Cátedra, 1986. [Letras Hispánicas; 4].
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro; edição bilingue. São Paulo: Editora 34, 2000 (5^a. reimpr.).
- ALONSO, Dámaso. *Cuatro Poetas Españoles (Garcilaso – Góngora – Maragall – Antonio Machado)*. Madri: Editorial Gredos, 1976 (1^a. reimpr.). [Biblioteca Románica Hispánica; VII. Campo Abierto; 3].
- _____. *De los Siglos Oscuros al de Oro*. Madri: Editorial Gredos, 1958.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Organização do autor. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1992 (8^a. ed.). [Biblioteca Luso-Brasileira; série brasileira].
- ANDRADE, Mário de. *Poesias Completas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- ANDRADE, Oswald de. *Poesias Reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.
- _____. *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2006 (4^a. ed.). [Obras Completas].
- _____. *Pau Brasil*. São Paulo: Editora Globo, 2003. [Obras Completas].
- ANSELMO de Cantuária (Santo). *Monólogo & Proslógio & A Verdade & O Gramático*. Tradução de Ruy Afonso da Costa Nunes. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2005. [Os Pensadores].
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho; introdução de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. [Coleção Universidade de Bolso].
- _____ & HORÁCIO & LONGINO. *A Poética Clássica*. Tradução de Jaime Bruna; introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Editora Cultrix, 2005 (12^a. ed.).
- AULO Gélío. *Noites Áticas*. Tradução e notas de José R. Seabra Filho; introdução de Bruno Fregni Basset. Londrina (PR): Editora da Universidade Estadual de Londrina, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. Com fotos de Luís Augusto Bartolomei. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2000.
- _____. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986. [Biblioteca Luso-Brasileira; série brasileira].
- _____ (org.). *Apresentação da Poesia Brasileira*. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2009.
- BARBADILLO, María Teresa (ed.). *Romancero y Lírica Tradicional*. Espanha: J.M. Ollero y Ramos, 2002. [Clásicos Comentados; 8].

- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Prosa Seleta*. Organização de Eliane Vasconcellos. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2006. [Biblioteca Luso-Brasileira; Série Brasileira].
- *Bíblia de Jerusalém*. Vários tradutores. São Paulo: Paulus Editora, 2011 (7^a. impr. da edição de 2002).
- BOÉCIO. *A Consolação da Filosofia*. Prefácio de Marc Fumaroli; tradução de William Li. São Paulo: Martins Fontes, 1998. [Coleção Clássicos; Filosofia].
- BORGES, Jorge Luis. *Destino y Obra de Camoens*. Buenos Aires: Centro de Estudios Brasileños, 1972.
- _____. *Obras Completas IV: 1975-1988*. Vários tradutores. São Paulo: Editora Globo, 2001 (1^a. reimpr.). [Obras Completas; IV].
- _____ & FERRARI, Osvaldo. *Sobre a Amizade e Outros Diálogos*. Organização e tradução de John O'Kuinghtons. São Paulo: Editora Hedra, 2009.
- _____ & _____. *Sobre a Filosofia e Outros Diálogos*. Organização e tradução de John O'Kuinghtons. São Paulo: Editora Hedra, 2009.
- _____ & _____. *Sobre os Sonhos e Outros Diálogos*. Organização e tradução de John O'Kuinghtons. São Paulo: Editora Hedra, 2009.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira (org.). *Poética e Poesia no Brasil (Colônia)*. São Paulo: Editora Unesp; Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- BULGÁKOV, Mikhail. *O Mestre e Margarida*. Tradução de Zoia Prestes. Rio de Janeiro: Alfaguara (Editora Objetiva), 2009.
- BURROW, Colin (ed.). *Mataphysical Poetry*. Londres: Penguin Books, 2006. [Penguin Classics].
- BYRON, Lorde George Gordon (1788-1824). *Don Juan*. Londres: Penguin Books, 1977. [Penguin Classics].
- CALDERÓN de la Barca, Pedro. *O Grande Teatro do Mundo*. Tradução de Maria de Lourdes Martini. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988. [Coleção Obras-Primas Através dos Séculos].
- _____. *Os Mistérios da Missa*. Tradução de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- _____. *A Vida é Sonho*. Tradução de Renata Pallottini. São Paulo: Editora Hedra, 2008.
- CAMÕES, Luís Vaz de. *Obra Completa*. Edição de Antônio Salgado Júnior. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005 (3^a. reimpr.). [Biblioteca Luso-Brasileira; série portuguesa].
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O Cortesão*. Tradução de Carlos Nilson Moulin Louzada. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1997.
- CERVANTES Saavedra, Miguel de. *A Destruição de Numância*. Tradução de J. Carlos Lisboa. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1957. [Obras Imortais; 8].
- _____. *Obras Completas*. Edição de Florencio Sevilla Arroyo. Madri: Editorial Castalia, 1999 (4^a. ed.). 1226pp.
- CÍCERO, Marco Túlio. *Catilinaires*. Edição de Henri Bornecque; tradução para o francês de Édouard Bailly; introdução, notas e anexos de Jean-Noël Robert; edição bilíngue. Paris: Les Belles Lettres, 2012. [Classiques en Poche; 109].

- _____ . *Saber Envelhecer* seguido de *A Amizade*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2002. [L&PM Pocket].
- CIRÍACO de Ancona (Ciriaco de' Pizzecolli). *Later Travels*. Edição e tradução para o inglês de Edward W. Bodnar & Clive Foss. 2003. [The I Tatti Renaissance Library].
- COMNENA, Ana. *Alexiade – Règne de l'Empereur Alexis I Comnène*. Tome I, livres I-IV. Texto estabelecido e traduzido por Bernard Leib. Paris: Les Belles Lettres, 2006 (3^a. tiragem).
- CUENCA, Luis Alberto de (ed.). *Las Cien Mejores Poesías de la Lengua Castellana*. Madri: Editorial Espasa-Calpe, 1998 (2^a. ed.). [Colección Austral; 422]. 408pp.
- CUNHA, Euclides da. *Poesia Reunida*. Organização de Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman. São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- DARÍO, Rubén (1867-1916). *Cantos de Vida y Esperanza, Los Cisnes y Otros Poemas*. Edição de José Carlos Rovira. Madri: Alianza Editorial, 2004. [El Libro de Bolsillo; Literatura Hispanoamericana]. 264pp.
- DÍAZ Roig, Mercedes (ed.). *El Romancero Viejo*. Madri: Ediciones Cátedra, 1999 (19^a. ed.). [Letras Hispánicas; 52]. 352pp.
- DIEGO, Gerardo (ed.). *Antología Poética en Honor de Góngora – Desde Lope de Vega a Rubén Darío*. Madri: Alianza Editorial, 1979 (reed.).
- DIEGO, Gerardo. *Manual de Espumas. Versos Humanos*. Madri: Editorial Cátedra, 1995. [Letras Hispánicas; 245].
- ESTRABÃO. *Geography, Books 1-2*. Edição e tradução para o inglês de Horace Leonard Jones, baseado no trabalho de J.R. Sitlington Sterrett; edição bilíngüe. Cambridge (EE.UU.); Londres: Harvard University Press, 2005 (7^a. reimpr.). [The Loeb Classical Library; 49].
- FAUSTINO, Mário. *De Anchieta aos Concretos*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 542pp.
- _____ . *O Homem e Sua Hora e Outros Poemas*. Organização de Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. 270pp.
- GARCÍA Lorca, Federico (1898-1936). *Obra Poética Completa*. Tradução de William Agel de Mello; apresentação de Ático Vilas-Boas da Mota; edição bilíngüe. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1996.
- _____ . *Juan de Mairena: Sentencias, Donaires, Apuntes y Recuerdos de un Profesor Apócrifo (1936)*. Edição de José María Valverde. Madri: Editorial Castalia, 1991 (2^a. ed.). [Clásicos Castalia; 42].
- GIBBON, Edward. *Declínio e Queda do Império Romano*. Edição abreviada; tradução de José Paulo Paes; organização e introdução de Dero A. Saunders; prefácio de Charles Alexander Robinson, Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. [Companhia de Bolso].
- GÓNGORA y Argote, Luis de. *Poemas de Góngora*. Tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1988. [Coleção Toda Poesia; 5].
- GONZÁLEZ Segura, Alejandro (ed.). *Romancero*. Madri: Alianza Editorial, 2008.
- *The Greek Anthology – Books X-XII*. Edição e tradução de W.R. Paton; edição bilíngüe. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press, 1979 (reimpr. revista). [Loeb Classical Library; 85].

- HORTA, Anderson Braga & VIANNA, Fernando Mendes & RIVERA, José Jeronymo (seleção e trad.). *Poetas do Século de Ouro espanhol / Poetas del Siglo de Oro español*. Edição bilíngüe. Estudo introdutório de Manuel Morillo Caballero. Brasília: Embajada de España; Thesaurus Editora de Brasília, 2000. [Coleção Orellana; 12].
- JACOPO de Varazze. *Legenda Áurea – Vidas de Santos*. Tradução, apresentação e notas de Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- JOÃO da Cruz, São [Juan de Yepes Álvarez]. *Pequena Antologia Amorosa*. Tradução e apresentação de Marco Lucchesi; edição bilíngüe. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- _____. *Poesias Completas*. Tradução de Maria Salete Bento Cicaroni; prefácio e edição do texto espanhol de Felipe B. Pedraza Jiménez. São Paulo: Consejería de Educación de la Embajada de España; Editora Nerman, 1991. [Coleção Orellana; 3].
- _____. *A Poesia Mística de San Juan de la Cruz*. Tradução de Dora Ferreira da Silva; edição bilíngüe. São Paulo: Editora Cultrix, 1985.
- KAVÁFIS, Konstantinos. *Antología Poética*. Edição e tradução de Pedro Bádenas de la Peña. Madri: Alianza Editorial, 2006 (3a. reimpr.). [Literatura; Contemporâneos].
- _____. *Poemas*. Apresentação e tradução de José Paulo Paes. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2006. [Sabor Literário].
- *Lazarillo de Tormes*. Organização e edição de Mario M. González; tradução de Heloísa Costa Milton e de Antonio R. Esteves; edição bilíngüe. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LOPEZ Pinciano, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Edição de A. Carballo Picazo. Madri: CSIC; Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- LÚLIO, Raimundo (= Ramon Llull). *Livro das Bestas*. Tradução de Ricardo da Costa *et alii*. São Paulo: Editora Escala, 2006. [Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal; 50].
- _____. *O Livro do Amigo e do Amado*. Tradução de Luiz Carlos Bombassaro. São Paulo: Editora Escala, s.d. (2006). [Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal; 37].
- _____. *O Livro do Gentio e dos Três Sábios*. Introdução e tradução de Esteve Jaulent. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 2001.
- _____. *O Livro dos Mil Provérbios*. Tradução de Ricardo da Costa *et alii*. São Paulo: Editora Escala, 2007. [Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal; 68].
- MACRÓBIO Ambrósio Teodósio. *Saturnalia*. Edição e tradução para o inglês de Robert A. Kaster; edição bilíngüe; em três volumes. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press, 2011. [Loeb Classical Library; 510-512].
- MANRIQUE, Jorge. *Coplas a la Muerte de su Padre – Coplas Póstumas*. Introdução e tradução de Rubem Amaral Jr.; edição bilíngüe. Brasília: Embajada de España; Montevideo (Uruguai): Oltaver, 1993. [Coleção Orellana; 7].
- MATOS e GUERRA, Gregório de (1636-1695). *Crônica do Viver Baiano Seiscentista*. Organização de James Amado; “obra poética completa” em dois volumes. Rio de Janeiro: Editora Record, 1999 (4^a. ed.).

- MELO Neto, João Cabral de. *Obra Completa*. Edição de Marly de Oliveira, “com assistência do autor”. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995 (2ª. reimpr.). 838pp.
- MENÉNDEZ Pidal, Gonzalo (seleção). *Romancero*. Madri: Instituto-Escuela, 1936 (2ª. ed.). [Biblioteca Literaria del Estudiante; xxv]. 238pp.
- MIRÀNDOLA, Pico della. *A Dignidade do Homem*. Tradução de Luiz Feracine. São Paulo: Editora Escala, s.d. (década de 2000). [Coleção Grandes Obras do Pensamento Universal; 26].
- MOLIÈRE [Jean-Baptiste Poquelin] (1622-1673). *Dom Juan*. Edição escolar de Maurice Mourier. Paris: Pocket, 2002. [Classiques].
- _____. *Don Juan*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2005. [L&PM Pocket].
- MOLINA, Tirso de (Gabriel Téllez). *Don Gil das Calças Verdes*. Tradução de Afonso Félix de Souza; introdução de Célia Barretini. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, s.d. [Clássicos de Bolso].
- MORICONI, Italo (org.). *Os Cem Melhores Poemas Brasileiros do Século*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- OMAR Khayyam. *Rubaiyat*. Tradução de Manuel Bandeira, a partir da tradução francesa de Frans Toussaint. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001 (2ª. ed.).
- OTERO, Blas de. *Antología Poética (Expresión y Reunión)*. Edição, introdução e notas de Sabina de la Cruz. Madri: Alianza Editorial, 2009. [El Libro de Bolsillo; Literatura Española]. 302pp.
- OVÍDIO. *Ovid in Six Volumes*; vol. 2. Edição de J. H. Mozley. G. P. Goold, 1979.
- PALADAS de Alexandria. *Epigramas*. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Editora Nova Alexandria, 2001.
- PAES, José Paulo. *Poesia Completa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- PÉCORA, Alcir (org.). *Poesia Seiscentista*. Introdução de João Adolfo Hansen. São Paulo: Editora Hedra, 2002.
- PEREIRA, Paulo Roberto (org.). *Os Três Únicos Testemunhos do Descobrimento do Brasil*. Contém a carta de Pero Vaz de Caminha, a carta de Mestre João Faras e a relação do piloto anônimo. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1999 (2ª. ed. revista).
- PETRARCA, (1304-1374). *O Cancioneiro*. Tradução de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. [Clássicos de Bolso].
- PICCHIA, Paulo Menotti del. *Juca Mulato*. São Paulo: Círculo do Livro, 1976 (3ª. ed.).
- PINTO-CORREIA, J. David (org.). *Romanceiro Tradicional Português*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1984.
- PLATÃO. *The Dialogues of Plato & The Seventh Letter*. Tradução de Benjamin Jowett & J. Harward. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. [Great Books of the Western World; 7]. 814pp.
- *Poema de Mio Cid*. Edição de Colin Smith. Madri: Ediciones Catedra, 1996 (20ª. ed.). [Letras Hispánicas; 35].
- PROENÇA Filho, Domício (org.). *A Poesia dos Inconfidentes*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996. [Biblioteca Luso-Brasileira; Série Brasileira].

- QUEVEDO y Villegas, Francisco de. *Antología Poética de Francisco de Quevedo*. Seleção e prólogo de Jorge Luís Borges. Madri: Alianza Editorial, 1998. [Jorge Luís Borges; 32].
- _____. *Obras Completas; Prosa*. Organização de Felicidad Buendía. Madri: Aguilar, 1958 (4^a. ed.).
- _____. *Obras Completas; Verso*. Organização de Felicidad Buendía. Madri: Aguilar, 1960 (4^a. ed.).
- _____. *Sonetos de Amor e de Morte*. Edição bilíngüe; seleção e tradução de Fernando Mendes Vianna; introdução de Manuel Morillo Caballero. Madri: La Factoría de Ediciones; Brasília: Consejería de Educación y Ciencia de la Embajada de España, 2000. [Coleção Orellana;11]. 160pp.
- QUINTANA, Mário. *Poesia Completa*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005. [Biblioteca Luso-Brasileira; Série Brasileira].
- RAMOS, Péricles Eugenio da Silva (org.). *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: LTC, 1979.
- ROJAS, Fernando de. *A Celestina*. Tradução de Walmir Ayala. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1988. [Coleção Obras-Primas Através dos Séculos].
- SCLiar-CABRAL, Leonar (org. & trad.). *Poesia Espanhola do Século de Ouro*. Edição bilíngüe. Florianópolis (SC): Livraria e Editora Obra Jurídica (Letras Contemporâneas), 1998. [Coleção Poesia Traduzida; III].
- SHAKESPEARE, William (1564-1616). *The Sonnets*. Edição de William Burto. Nova Iorque: New American Library (Penguin Group), 1999. [Signet Classic].
- SILVA, Antônio José da (1705-1739). *As Comédias de Antônio José, o Judeu*. Edição de Paulo Roberto Pereira. São Paulo: Martins Editota Livraria, 2007.
- _____. *El Prodigio de Amarante – O Prodígio de Amarante*. Edição bilíngüe; edição de Alberto Dines; transcrição e tradução de Victor Eleutério. São Paulo: Edusp, 2005.
- TÁCITO. *Vie d'Agricola; La Germanie*. Texto estabelecido e traduzido para o francês por Anne-Marie Ozanam e Jacques Perret; introdução e notas de A.-M. Ozanam; edição bilíngüe. Paris: Sociéte d'Édition Les Belles Lettres; 2002 (2^a. tiragem). [Classiques en Poche; 14].
- TEIXEIRA, Ivan (seleção e prefácio). *Roteiro da Poesia Brasileira – Raízes*. São Paulo: Global Editora, 2008. [Roteiro da Poesia Brasileira].
- TERESA d'Ávila (Santa Teresa de Jesus). *Livro da Vida*. Tradução e notas de Marcelo Musa Cavallari; prefácio de Frei Beto; introdução de J.M. Cohen. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. [Penguin-Companhia Clássicos].
- TOMÁS de Aquino (Santo). *O Ente e a Essência & Questões Discutidas Sobre a Verdade (Questão I) & Súmula Contra os Gentios & Compêndio de Teologia & Seleção de Textos da Suma Teológica*. Tradução de Luiz João Baraúna & Alexandre Correia (Suma). São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. [Os Pensadores].
- UNAMUNO, Miguel de. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Edição de Alberto Navarro. Madri: Ediciones Cátedra, 2000 (4^a. ed.). [Letras Hispánicas; 279].

- VASARI, Giorgio. *Vidas dos Artistas*. Organização de Luciano Bellosi & Aldo Rossi; apresentação de Giovanni Previtali; tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- VEGA Carpio, Lope Félix de. *Fuente Ovejuna*. Tradução de Mário Lago. São Paulo: Editora Peixoto Neto, 2007. [Os Grandes Dramaturgos; 25].
- _____. *Obras Escogidas – Poesía y Prosa*. Edição de Federico Carlos Sainz de Robles. Madri: Aguilar, 1961.
- VEGA, Garcilaso de la. *Poesía*. Prólogo de Fermín Estrella Gutiérrez. Buenos Aires: Losada; Barcelona: Oceano Grupo Editorial, 1999. [Colección Clásicos Universales; 73].
- *Viagens de Jean de Mandeville*. Tradução e organização de Susani Silveira Lemos França. Bauru (SP): EdUSC; CAPES Prodoc, 2007. [Coleção História].
- WRIGHT, Elizabeth R. & SPENCE, Sarah & LEMONS, Andrew (ed. e trad.). *The Battle of Lepanto*. Edição bilíngue. Cambridge (EE.UU.): Harvard University Press, 2014. [The I Tatti Renaissance Library].

C. Bibliografia de apoio.

1. Sobre Murilo Mendes.

1.a. Livros.

- ARAÚJO, Laís Correa de. *Murilo Mendes: Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI Júnior, Davi. *O Cacto e as Ruínas*. São Paulo: Duas Cidades, 1997.
- BARBOSA, Leila Maria Fonseca & RODRIGUES, Maria Timponi Pereira. *A Trama Poética de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 2000.
- *Catálogo da Exposição Murilo Mendes: Acervo*. Juiz de Fora (MG): Centro de Estudos Murilo Mendes, 1999.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Murilo Mendes*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- _____. (org.). *Murilo Mendes: 1901-2001*. Juiz de Fora (MG): Centro de Estudos Murilo Mendes, 2001.
- _____. *Murilo Mendes: a Invenção do Contemporâneo*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- _____. *Territórios / Conjunções: Poesia e Prosa Críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- JARDIM, Rachel. *Num Reino à Beira do Rio*. Apresentação de Pinho Neves; estudo crítico de Alexei Bueno. Juiz de Fora (MG); Rio de Janeiro: Museu de Arte Murilo Mendes; José Olympio Editora, 2012. [Sabor Literário].
- LUCAS, Fábio. *Murilo Mendes: Poeta e Prosador*. São Paulo: Educ; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2001.
- *Murilo Mendes: o Olhar do Poeta*. Catálogo da exposição *O Olhar do Poeta*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

- NEHRING, Marta Moraes. *Murilo Mendes: Crítico de Arte*. São Paulo: Nankin Editora, 2002.
- SILVA, Francis Paulina Lopes da. *Murilo Mendes – Orfeu Transubstanciado (Ensaio)*. Viçosa: Universidade Federal de Viçosa, 2000.

1.b. Dissertações e teses.

- AMOROSO, Maria Betânia. *Murilo Mendes – o Poeta Brasileiro de Roma: História de uma Leitura*. Tese de livre-docência. Campinas: Instituto de Estudos da Linguagem / Universidade Estadual de Campinas (IEL/Unicamp), 2009. [publicado com título de *Murilo Mendes – o Poeta Brasileiro de Roma*. Juiz de Fora; São Paulo: MAMM; Editora Unesp, 2013.]
- BARRETO, R. G. *Espaços da Identidade – Estudo dos Retratos-Relâmpago de Murilo Mendes*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 1999.
- BRITO, Tarsila Couto de. *A Poesia Apocalíptica de Murilo Mendes*. Dissertação de mestrado orientada por Alexandre Soares Carneiro. Campinas: IEL/Unicamp, 2005.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *Comigo e Contigo a Espanha: Um Estudo Sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese de doutorado orientada por João Adolfo Hansen. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 2006. [publicado com o título de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Editora 34, 2011.]
- COUTO, Alda Maria Quadros do. “*Sinal de Deus*” na *Cartografia Crítica de Murilo Mendes*. Tese de pós-graduação. Campinas: 1997.
- MOREIRA, Elisabet Gonçalves. *Murilo Mendes: uma Representação Operacionalizada*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 1982.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *Murilo Mendes – a Poesia como Totalidade*. Dissertação de mestrado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 1991. (Publicada – São Paulo: Edusp, 1995).
- NÓBREGA, Maria Marta dos Santos Silva. *O Desespero e o Princípio da Redenção em Murilo Mendes*. Tese de doutorado orientada por Luiz Carlos da Silva Dantas. Campinas: IEL/Unicamp, 2002.
- PEDRINHA, Alvacyr. *Estudo de Variantes em “Poemas” de Murilo Mendes*. Tese de livre-docência em Língua Portuguesa. Niterói (RJ): Instituto de Letras / Universidade Federal Fluminense, 1975.
- RODRIGUES, Marisa Timponi Pereira. *O Processo de Invenção na Busca da Liberdade*. Dissertação de mestrado. Niterói (RJ): Instituto de Letras / Universidade Federal Fluminense, 1980.
- SANTOS, Rita de Cássia Pereira dos. *Murilo Mendes: Estudo da Poesia*. Tese de doutorado. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo, 1990.

1.c. Capítulos de livros.

- BARBOSA, João Alexandre. “Convergência Poética de Murilo Mendes”. In: *A Metáfora Crítica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

- CAMPOS, Haroldo de. “Murilo e o Mundo Substantivo”. In: *Metalinguagem*. Petrópolis: Editora Vozes, 1967. [Republicado em *Poesia Completa e Prosa*, pp.41-43].
- LOPES, Hélio. “Murilo Mendes e o Vento”. In: *Letras de Minas e Outros Ensaios*. Organização de Alfredo Bosi. São Paulo: EdUSP, 1997. [Ensaio de Cultura; 9].
- LUCAS, Fábio. “Murilo Mendes”. In: AZEVEDO Filho, Leodegário A. de (org.). *Poetas do Modernismo V*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1979.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Tempo Espanhol” & “Murilo Mendes ou a Poética do Visionário”. In: *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. “O Modernismo na Poesia. 2. Murilo Mendes”. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1959.

1.d. Artigos e resenhas.

- ALÇADA, João Nuno. “Entre Poetas e Pintores: Murilo Mendes e os Seus Amigos Europeus”. Separata dos *Arquivos do Centro Cultural Caluste Gulbenkian*, vol. xxxviii. Lisboa, Paris: Fundação Caluste Gulbenkian, 1999.
- ALONSO, Dámaso. “Nota Preliminar a los Poemas de Murilo Mendes”. In: *Revista de Cultura Brasileira*, no.1, pp.1-3. Madri: Embaixada do Brasil, 1962.
- _____ & CRESPO, Ángel. “Poemas Inéditos de Murilo Mendes”. In: *Revista de Cultura Brasileira*, ano 4, no.12. Madri: Embaixada do Brasil, março de 1965.
- AMOROSO, Maria Betânia. “Passeio na Biblioteca de Murilo Mendes”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.123-147. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- ANDRADE, Fábio de Souza. “Murilo Mendes e Jorge de Lima: Orfeu entre o Tempo e a Eternidade”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.97-103. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- ANTELO, Raul. “Borges e Murilo Mendes: Dois Casos de Desleitura Criativa”. In: *Anais do Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*, no.1, pp.57-78. Porto Alegre: UFRGS, s.d. (1991).
- _____. “Murilo Mendes Lê em Espanhol”. In: *Anais dos Congressos de Literatura Comparada da UFMG*, 1 e 2, pp.537-554. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.
- ARÊAS, Vilma. “Três Vezes Um – Apontamento”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.153-173. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- BOAVENTURA, Maria Eugenia. “A História do Brasil na Cartilha Inconformista de Murilo”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.57-65. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- CABO, Sheila. “Surrealismo de Max Ernst: Montagem e Pensamento”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.115-121. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- DUARTE, Rodrigo. “Música e Literatura: Murilo Mendes”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.67-79. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. “Murilo Mendes, Colecionador”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.31-62. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.

- FERRAZ, Eucanaã. “Murilo Mendes e João Cabral: o Sim Contra o Sim”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.105-112. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- FRANCO, Irene. “O Silêncio Eloqüente”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.95-122. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- FRIAS, Joana Matos. “O “Surrealismo Lúcido” de Murilo Mendes”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.63-93. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese. “A Idade do Serrote: o Menino Experimenta suas Ficções”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.33-47. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. “Entre Reescritas e Esboços”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.15-30. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- GULLAR, Ferreira. “Murilo Mendes”. In: *Diário Mercantil*. Juiz de Fora: 23 de outubro de 1960.
- HOUAISS, Antonio. “Tempo Espanhol”. In: *Jornal de Letras*. Rio de Janeiro: abril de 1960.
- LEITÃO, Cláudio. “Memória e Identidade em Prosa e Versos de Murilo Mendes”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.2, no.2, pp.69-89. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, julho/dezembro de 1998.
- LIMA, Luiz Costa. “O Agônico na Abertura de *Contemplação*”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.21-30. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- MACIEL, Maria Esther. “O Texto à Flor da Tela: Conjunções entre Poesia e Cinema”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.49-55. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- MERQUIOR, José Guilherme. “Le “Texto Délfico” de Murilo Mendes”. In: *Bulletin des Études Portugaises*, vol.IX, pp.235-245. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 1975.
- MORAES, Vinícios de. “Murilo Mendes”. In: *Última Hora*. Rio de Janeiro: 26 de novembro de 1959.
- NASCIMENTO, Evando. “Amizade como Experiência Poética: Murilo & Ismael”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.87-95. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- PEREIRA, Gabriel da Cunha & PEREIRA, Maria Luiza Scher. “Memória e Alegoria em Murilo Mendes”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.11, no.2, pp.77-87. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, julho/dezembro de 2007.
- PEREIRA, Maria Luiza Scher. “Nem Manual, nem Museu: Portugal em Saramago e Murilo Mendes”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.4, no.2, pp.87-97. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, julho/dezembro de 2000.
- _____. “Tempos de Murilo II: Visitas ao Acervo do Poeta: as Obras e as Margens”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.11-18. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.
- PEREIRA, Terezinha Maria Scher. “Poética e Amizade”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.6, no.1, pp.81-85. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2002.

- PICCHIA, Menotti del. “Um Poema de Murilo”. In: *A Gazeta*. São Paulo: 9 de março de 1960.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. “‘ULALUME’ Um Jogo entre o Som e o Sentido de Murilo Mendes”. In: *Remate de Males*, no.21, pp.9-14. Campinas: IEL / Unicamp (Setor de Publicações), 2001.
- PINHEIRO Filho, Fernando Antonio. “A Invenção da Ordem: Intelectuais Católicos no Brasil”. In: *Tempo Social*, vol.19, no.1. São Paulo: junho de 2007.
- RIBEIRO, Gilvan Procópio. “A Nuvem Civil Sonhada: uma Leitura de *A Idade do Serrote*, de Murilo Mendes”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.4, no.1, pp.94-102. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 2000.
- SANTIAGO, Silvano. “Vidas Franciscanas”. In: *O Globo*, caderno *Prosa*, pp.1-3. Rio de Janeiro: 17 de maio de 2014.
- SCHNAIDERMAN, Boris & MOREIRA, Elisabet G. “Os Relâmpagos de Murilo Mendes”. In: *Língua e Literatura*, no.5, pp.433-441. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1976.
- STERZI, E. “Murilo Carioca: Espaço, Metamorfose, Catástrofe, Poesia”. In: *Letteratura d’America*, anno XXVI, no.112, pp.85-107. Itália: 2006.

2. Geral.

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Martins Fontes, 1998 (3^a. ed.).
- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no Romantismo Português*. Lisboa: Editorial Estampa, 1994.
- _____. “O *Quixote* em Portugal e na Biblioteca Nacional”. In: *Ilustradores de Quixote na Biblioteca Nacional*. <<http://purl.pt/920/1/quixote-pt-1.html>>.
- ALEWYN, Richard. *L’Univers du Baroque*. Paris: Gonthier, 1959.
- ALI, Said. *Versificação Portuguesa*. São Paulo: EdUSP, 2009.
- ALVAR Ezquerria, Alfredo. *La Imperatriz: Isabel y Carlos V: Amor y Gobierno en la Corte Española del Renacimiento*. Madri: La Esfera de los Libros, 2012.
- ALVAR Ezquerria, Jaime (direção). *Entre Fenícios y Visigodos: La Historia Antigua de la Península Ibérica*. Madri: La Esfera de los Libros, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 (3^a. reimpr.).
- ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Apresentação de Jacob Pinheiro Goldberg; tradução de Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. [Saraiva de Bolso]
- ARMSTRONG, Karen. *A Bíblia, uma Biografia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. [Livros que Mudaram o Mundo].
- ARRIGUCCI Júnior, Davi. *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Omite o nome do tradutor. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002 (4^a. ed.; 2^a. reimpr.). [Estudos; Crítica; 2]
- AYALA, Francisco. *Cervantes y Quevedo*. Barcelona: Editorial Ariel, 1974.

- BACKÈS, Jean-Louis. *A Literatura Europeia*. Tradução de Luís Couceiro Feio. Lisboa: Instituto Piaget, 1999. [Teoria das Artes e Literatura; 8].
- BARBADINHO Neto, Raimundo. *Sobre a Norma Literária do Modernismo*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1977 (reimpr.).
- BARBOSA, Marcos Ayres. *Pedagogia, Mística e Espiritualidade na Configuração do Pensamento de São João da Cruz (1542-1591)*. Maringá (PR): Editora da Universidade Estadual de Maringá, 2010.
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. [Crítica Hoje].
- _____. *A Biblioteca Imaginária*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003 (2ª. ed.).
- _____. *Entrelivros*. Prefácio de Manuel da Costa Pinto. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *As Ilusões da Modernidade*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986. [Coleção Debates]. 166pp.
- _____. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: PubliFolha, 2001. [Folha Explica].
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España – Estudios Sobre la Historia Espiritual del Siglo XVI*. Tradução para o espanhol de Antonio Alatorre. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 2007 (3ª. reimpr. da 2ª. ed.). [Colección Historia].
- BECKETT, Wendy. *História da Pintura*. Consultoria contribuinte de Patricia Wright; tradução de Mário Vilela com consultoria de Carlos Alberto Dias. São Paulo: Editora Ática, 1997.
- BENNASSAR, Bartolomé. *La España del Siglo de Oro*. Tradução para o espanhol de Pablo Bordonava. Barcelona: Crítica, 1983.
- _____. *L'Homme Espagnol – Attitudes et Mentalités du XVI^e au XIX^e Siècle*. Bruxelas: Éditions Complexe, 2003 (reimpr.). [Historiques; 79].
- BERARDINO, Angelo di & FEDALTO, Giorgio & SIMONETTI, Manlio (org.). *Dicionário de Literatura Patrística*. Tradução de José Joaquim Sobral. São Paulo: Editora Ave-Maria, 2011 (2ª. ed.).
- BLANCO Aguinaga, Carlos & RODRÍGUEZ Puértolas, Julio & ZAVALA, Iris Milagros. *Historia Social de la Literatura Española (en Lengua Castellana)*. Vol. II. Madri: Ediciones Akal, 2000. [Básica de Bolsillo Akal].
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000 (4ª. ed.).
- BLÜHER, K.A. *Sêneca em Espanha*. Madri: Editorial Gredos, 1983 (reed.).
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. *O Salão e a Selva*. Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.
- _____. (org.). *22 por 22*. São Paulo: Edusp, 2000.
- BOHÓRQUEZ, Manuel. *La Niña de los Peines en la Casa de los Pavón*. Signatura Ediciones de Andalucía, 2000.
- BOUVIER, René. *Francisco de Quevedo – Hombre del Diablo, Hombre de Dios*. Tradução para o espanhol de Roberto Bula Piriz. Barcelona: Vitae Ediciones; Buenos Aires: Editorial Losada, 2004. [Vitae].

- BRAUDEL, Fernand. *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. Em dois volumes. Tradução para o inglês de Siân Reynolds. Nova Iorque: Harper Colophon Books, 1966.
- BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind, Jorge Laclette, Maria T. R. Costa e Vera Whately. Rio de Janeiro: José Olympio Editora; Brasília: Editora UnB, 1997.
- BURCKHARDT, Jacob. *The Civilization of the Renaissance in Italy*. Tradução para o inglês de S. G. C. Middlemore. Nova Iorque: The Modern Library (Random House), 2002. [The Modern Library Classics].
- CALVINO, Italo. *Por Que Ler os Clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.
- CARDENAS, Ponce. *Góngora y la Poesía Culta del Siglo XVII*. Ediciones Laberinto.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena Bibliografia Crítica da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1971. [Clássicos Brasileiros; 846].
- CARRILLA, Emilio. *Manierismo y Barroco en las Literaturas Hispánicas*. Madri: Editorial Gredos, 1983.
- CARUS, Paul. *The History of the Devil*. Mineola (EE.UU.): Dover Publications, 2008.
- CHARTIER, Roger. *Cardenio entre Cervantes e Shakespeare – História de uma Peça Perdida*. Tradução de Edmir Missio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- CHOCIAY, Rogério. *Os Metros do Boca*. São Paulo: Editora Unesp, 1993.
- CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- CORNWELL, J. *Hitler's Pope: the Secret History of Pius XI*. Londres: 1999.
- CURTIUS, E. R. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Tradução de Teodoro Cabral & Paulo Rónai. São Paulo: EdUSP, 1996.
- DANTAS, San Tiago. *D. Quixote – Um Apólogo da Alma Ocidental*. Brasília: Editora UnB (Edições Humanidades), 1997. [Série Mneumósis].
- DURANT, Will. *A História da Filosofia*. Tradução de Luiz Carlos do Nascimento Silva. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. [Os Pensadores].
- ECHARRI, Emiliano Diez. *Teorías Métricas del Siglo de Oro*. Madri: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.
- ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa – Experiências de Tradução*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Editora Record, 2007.
- EDWARDS, O.C. *A History of Preaching*. Nashville (EE.UU.): Abingdon Press, 2004.
- ELLIOTT, John H. *Imperial Spain – 1469-1716*. Londres: Penguin Books, 2002.
- ESCRIBANO, Federico Sánchez & MAYO, Alberto Porqueras. *Preceptiva Dramática Española del Renacimiento y del Barroco*. Madri: Editorial Gredos, 1965. Contém *Arte Nuevo de Hacer Comedias en este Tiempo* (1609), de Lope de Vega.

- FOGELQUIST, James Donald. “Pedro de Corral’s Reconfiguration of La Cava in the Crónica del Rey Don Rodrigo”. In: *EHumanista* (www.ehumanista.ucsb.edu/projects/Monographs/James%20Donald%20Fogelquist/ehumanista_CAVA2D_RT.pdf).
- FORCIONE, Alban. *Cervantes, Aristotle and the Persiles*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- FRANCHETTI, Paulo. *Estudos de Literatura Brasileira e Portuguesa*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2007.
- _____. *Nostalgia, Exílio e Melancolia*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- _____. *Poesia, Linguagem e Vida*. São Paulo: Escolas Associadas, s.d.
- FREEMAN, Charles. *A New History of Early Christianity*. New Haven (EE.UU.): Yale University Press, 2009 (2ª. ed.).
- FREYRE, Gilberto. *O Brasileiro Entre os Outros Hispanos: Afinidades, Contrastes e Possíveis Futuros nas suas Inter-Relações*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Instituto Nacional do Livro, 1975.
- FUENTES, Carlos. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GADDIS, John Lewis. *História da Guerra Fria*. Tradução de Gleuber Vieira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2006.
- GARCÍA de Cortázar, Fernando & GONZÁLEZ Vesga, José Manuel. *Breve Historia de España*. Madri: Alianza Editorial, 2012 (edição atualizada).
- GARCÍA Marruz, Fina. *Quevedo*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. [Colección Tierra Firme].
- GARCÍA Morejón, Julio. *El Barroco – Coordenadas Estético-Literarias*. São Paulo: Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo; USP, 1968. [Colección Ibero-Románica de Letras].
- GHIRARDI, José Garcez. *John Donne e a Crítica Brasileira: Três Momentos, Três Olhares*. Porto Alegre: Editora Age; São Paulo: Editora Giordano, 2000. [Memória Brasileira; 26].
- GOMES, João Carlos Teixeira. *Gregório de Matos, o Boca de Brasa*. Petrópolis (RJ): Editora Vozes, 1985.
- GÓMEZ Trueba, Teresa. *El Sueño Literario en España*. Madri: Ediciones Cátedra, 1999. [Crítica y Estudios Literarios].
- GONZÁLES, Mario M. *Leituras de Literatura Espanhola (Da Idade Média ao Século XVII)*. São Paulo: Letraviva; FAPESP, 2010.
- _____. “Literatura e Diferenças na Espanha dos Áustrias”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.3, no.2, pp.69-80. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, julho/dezembro de 1999.
- _____. *A Literatura Espanhola na Cultura Moderna*. Tradução de Reynaldo Damazio. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2001. [Coleção Memo].
- GRABMANN, Martin. *Interpretações Medievais do Nous Poietikós*. Tradução de Matteo Raschietti; apresentação de Francisco Benjamin de Souza Netto. Campinas: IFCH / Unicamp, fevereiro de 2006. [Textos Didáticos; 60].

- GRAHAM, Helen. *The Spanish Civil War*. Oxford (R.U.): Oxford University Press, 2005. [A Very Short Introduction; 123].
- GREEN, Otis. *The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain*. Lexington (EUA): The University Press of Kentucky, 1970.
- GUIGNEBERT, Charles. *El Cristianismo Antiguo*. Trad. Nélida Orfila Reynal. Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1997 (6^a. reimpr.). [Breviarios Fondo de Cultura Económica; 114].
- HANSEN, João Adolfo. *Alegoria – Construção e Interpretação da Metáfora*. São Paulo: Editora Hedra; Campinas: Editora Unicamp, 2006.
- _____. “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n.º. 2, pp.10-66. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. *A Sátira e o Engenho*. Cotia (SP): Ateliê Editorial; Campinas: Editora Unicamp, 2004.
- HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1998 (2^a. tiragem).
- HILL, Jonathan. *História do Cristianismo*. Tradução de Rachel Kopit Cunha, Juliana A. Saad & Marcos Capano. São Paulo: Edições Rosari, 2008.
- HOBSBAWN, Eric J. *Nações e Nacionalismo Desde 1780*. Tradução de Maria Celia Paoli & Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. [Saraiva de Bolso].
- *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*. “Reunido por los estudiantes de Filología Románica, curso 1968-1969”. Madri: Editorial Gredos, 1970. 360pp.
- IFFLAND, James. *Quevedo and the Grotesque*. Londres: Tamesis Books, 1978. [Colección Tamesis].
- JAURALDE, Pablo et alii. (ed.). *La Edición de Textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*. Londres: Tamesis Books, 1990. [Colección Tamesis]. 496pp.
- JOHNSON, Christopher D. *Hyperboles – The Rhetoric of Excess in Baroque Literature and Thought*. Cambridge (EE.UU.); Londres: Harvard University Department of Comparative Literature, 2010.
- JOHNSON, Paul. *História do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.
- JOSEPH, Miriam. *O Trivium: As Artes Liberais da Lógica, da Gramática e da Retórica*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.
- KRABBENHOFT, Kenneth. *El Precio de la Cortesía*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993. [Estudios Filológicos; 254].
- LAUSBERG, Heinrich. *Manual de Retórica Literária*. Em 3 volumes. Madri: Editorial Gredos, 1975.
- LIMA, Luiz Costa. “A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*”. In: *Anais do 1.º. e 2.º. Simpósios de Literatura Comparada*. Organização de Eneida Maria de Souza & Júlio César Machado Pinto; pp.239-257 do primeiro volume. Belo Horizonte (MG): Imprensa da UFMG, 1987.
- _____. (org.). *Teoria Literária em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

- LOYN, Henry R. (org.). *Dicionário da Idade Média*. Tradução de Álvaro Cabral, revisada por Hilário Franco Jr. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992 (2^a. reimpr.).
- LURKER, Manfred. *Dicionário de Figuras e Símbolos Bíblicos*. Trad. João Rezende da Costa. São Paulo: Paulus, 2006 (2^a. ed.). [Série Dicionários].
- MANCING, Howard. *The Cervantes Encyclopedia*. Em dois volumes. Westport (EE.UU.): Greenwood Press, 2004.
- _____. “Dulcinea del Toboso: on the Occasion of her Four-Hundredth Birthday”. In: *Hispania*, vol.88, no. 1, pp.53-63. Walled Lake (EE.UU.): American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, março de 2005. [Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/20063075>>].
- MANGUEL, Alberto. *Uma História da Leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997 (3^a. reimpr.). 408pp.
- MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y Modernos*. Madri: Alianza Editorial, 1986.
- _____. *A Cultura do Barroco*. Prefácio de Guilherme Simões Gomes Jr.; tradução de Silvana Garcia; revisão técnica de João Adolfo Hansen. São Paulo: EdUSP, 2009 (2^a. reimpr.). [Clássicos; 10]
- MARTINS, Cristiano. *Camões – Temas e Motivos da Obra Lírica*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.
- MASSINI-CAGLIARI, Gladis. *Cancioneiros Medievais Galego-Portugueses*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.
- MATOS, Maria Vitalina Leal de. *Introdução à Poesia de Luís de Camões*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa/Ministério da Educação, 1983 (2^a. ed.).
- MENDES, Margarida Vieira. *A Oratória Barroca de Vieira*. Lisboa: Editorial Caminho, 1989.
- MILLIET, Sérgio. *Panorama da Moderna Poesia Brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde (Serviço de Documentação), 1952.
- MINER, Earl. *Poética Comparada*. Tradução de Angela Gasperin. Brasília: Editora UnB, 1996.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 2004.
- MONTERO Moreno, Antonio. *Historia de la Persecución Religiosa en España – 1936-1939*. Madri: Biblioteca de Autores Cristianos, 1999 (2^a. ed.).
- MOURA, Vasco Graça. *Camões e a Divina Proporção*. Lisboa: n.a., 1985.
- NABOKOV, Vladimir. *Lectures on Don Quixote*. Edição de Fredson Bowers. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers, 1983.
- NARDONI, Valerio. “El Tiempo de la Piedad: Para una Aproximación al *Heráclito Cristiano*, de Francisco de Quevedo”. In: OLIVARES, Julián (ed.). *Eros Divino – Estudios Sobre la Poesía Religiosa Iberoamericana del Siglo XVII*. Saragoça: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010. [Humanidades; 89].
- NASCIMENTO, Braulio do. “Romancero Tradicional”. In: *Revista de Cultura Brasileira*, número 39, pp.77-97. Madri: Embaixada do Brasil na Espanha, junho de 1975.
- NORWICH, John Julius. *The Popes: a History*. Londres: Vintage Books, 2012.

- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, Mito e História no Modernismo Brasileiro*. São Paulo: Editora Unesp; Blumenau (SC): Furb, 2002.
- ORTEGA y Gasset, José. *Meditações do Quixote*. Tradução de Gilberto de Mello Kujawski; comentário de Julián Marías. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.
- PATTE, Daniel (ed.). *The Cambridge Dictionary of Christianity*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2010
- PÉCORA, Alcir. *Máquina de Gêneros*. São Paulo: EdUSP, 2001.
- PEGORETTI, Anna. “L’Enciclopedismo, la Letteratura Scientifica e di Viaggio”. In: ECO, Umberto (org.). *Il Medioevo – Castelli, Mercanti, Poeti*, 2011, pp.583-7. Milão: EncycloMedia Publishers.
- PERCAS de Ponsetti, Helena. *Cervantes y su Concepto del Arte*. Madri: Editorial Gredos, 1975.
- PEREIRA, Sandra Márcia. *Os Fundamentos Míticos da Nacionalidade: Uma Leitura da Poesia Galega de Rosalía de Castro*. Dissertação de mestrado orientada pela Profa. Dra. Yara Frateschi Vieira. Campinas: IEL/UNICAMP, 1993.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997. [Biblioteca Luso-Brasileira].
- PIÑERO Valverde, María de la Concepción. “Cosas de España” em Machado de Assis e Outros Temas Hispano-Brasileiros. São Paulo: Editora Giordano, 2000. [Memória Universal; 25].
- _____. *Memória e Ficção: o Castelo de Teresa e Outros Temas Ibero-Americanos*. São Paulo: Factash Editora, 2008.
- PLEBE, Armando. *Breve História da Retórica Antiga*. Tradução de Gilda Naécia Maciel de Barros. São Paulo: E.P.U.; EdUSP, 1978.
- PÓLVORA, Hélio. *Graciliano, Machado, Drummond & Outros*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora, 1975.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Ritmo e Poesia*. Rio de Janeiro: Organização Simões, s.d.
- RAGUER, Hilari. *La Pólvora y el Incienso: la Iglesia y la Guerra Civil Española (1936-1939)*. Barcelona: Península, 2001.
- REBELO, Luís de Sousa. *A Tradição Clássica na Literatura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1982.
- REBHORN, Wayne A. “Du Bellay’s Imperial Mistress: *Les Antiquitez de Rome* as Petrarchist Sonnet Sequence”. In: *Renaissance Quarterly*, vol. 33, n.º. 4. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- *Renaissance, Maniérisme, Baroque*. Atas do XI Stage International de Tours, de 1968. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 1972.
- ROUANET, Sergio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ROUSSET, Jean et alii. *O Mito de D. Juan*. Organização de Álvaro Manuel Machado; tradução de Maria Luísa Trigueiros e Maria Filomena Boavida. Lisboa: Veja, s.d. [Coleção Veja Universidade].
- RUEDAS, Jorge. *Arcádia: Tradição e Mudança*. São Paulo: EdUSP, 1995.
- SARAIVA, Antônio José. *O Discurso Engenhoso – Estudos Sobre Vieira e Outros Autores Barrocos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

- SARAIVA, Arnaldo. *Modernismo Brasileiro e Modernismo Português*. Campinas: Editora da Unicamp, 2004.
- SARAIVA, F. R. dos Santos. *Novíssimo Dicionário Latino-Português*. Belo Horizonte: Livraria Garnier, 2006 (12^a. ed.).
- SAROY, Severo. “O Barroco e o Neobarroco”. In: MORENO, César Fernandes (coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1972. [Estudos; 52].
- SHEPARD, S. *El Pinciano y las Teorías Literarias del Siglo de Oro*. Madri: Editorial Gredos, 1962.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Maneirismo e Barroco na Lírica Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1971.
- SOLOMON, Robert C. & HIGGINS, Kathleen. *A Short History of Philosophy*. Nova Iorque; Oxford: Oxford University Press, 1996.
- SOUSA, Jorge Pais de. *O Fascismo Catedrático de Portugal*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à Poética Clássica*. São Paulo: FTD, 1967.
- _____. *A Poesia de Gregório de Matos*. São Paulo: Edusp, 1995.
- _____ & SANTILLI, Maria Aparecida C. B. *Apresentação da Poesia Barroca Portuguesa*. Assis (SP): Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Assis, 1967.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.
- TAGLIABUE, Guido Morpurgo. *Retorica e Barroco*. Roma: Fratelli Bocca Editori, 1955.
- THOMAS, Hugh. *The Spanish Civil War*. Londres: Penguin Books, 2001.
- TORRES Antoñanzas, Fernando. *Don Quijote y el Absoluto: Algunos Aspectos Teológicos de la Obra de Cervantes*. Salamanca: Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 1998.
- TREVOR-ROPER, H.R. *Religião, Reforma e Transformação Social*. Lisboa: Editorial Presença; São Paulo: Martins Fontes, 1981.
- TROUCHE, André & REIS, Livia (org.). *Dom Quixote: Utopias*. Niterói (RJ): EdUFF, 2005.
- TUVE, Rosemond. *Elizabethan and Metaphysical Imagery – Renaissance Poetic and Twentieth-Century Critics*. Chicago: n.d., 1947.
- UNTERMAN, Alan. *Dicionário Judaico de Lendas e Tradições*. Tradução de Paulo Geiger. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.
- VARGAS, Fábio Aristimunho (org. e trad.). *Poesia Galega – Das Origens à Guerra Civil*. São Paulo: Editora Hedra, 2009.
- VELLOSO, Monica. “As Raízes Ibéricas do Modernismo Brasileiro”. In: *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, vol.3, no.1, pp.59-72. Juiz de Fora (MG): Editora da UFJF, janeiro/junho de 1999.
- VEYNE, Paul. *Quando Nosso Mundo se Tornou Cristão*. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011 (2^a. ed.).
- VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Um Diálogo Ibero-Americano: Cervantes, Garrett e Machado”. In: *Via Atlântica*, número 2. São Paulo: julho de 1999.

[Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlcv/posgraduacao/ecl/pdf/via02/via02_14.pdf>].

- _____ . *O Dito pelo Não-Dito*. São Paulo: EdUSP; FAPESP, 1998. [*Ensaio de Cultura*; 14].
- _____ (org.). *A Letra e os Caminhos*. São Paulo: EdUSP, 2006. [*Ensaio de Cultura*; 33].
- _____ . *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: EdUSP; FAPESP, 2012. [*Ensaio de Cultura*; 48].
- WALTERS, D. Gareth. *The Cambridge Introduction to Spanish Poetry (Spain and Spanish America)*. Cambridge (Reino Unido): Cambridge University Press, 2002.
- WOODS, M. J. *Gracián Meets Góngora – the Theory and Practice of Wit*. (Reino Unido): Aris & Phillips, 1995.
- ZARUCCHI, Jeanne Morgan. “Du Bellay, Spenser, and Quevedo Search for Rome: a Teacher’s Peregrination”. In: *The French Review*, vol. 71, no. 2, pp.192-203. (EE.UU.): American Association of Teachers of French, dezembro de 1997.
- ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do Cânone*. Porto Alegre: Editora Mercado Aberto, 1998.

ÍNDICE

Resumo / Abstract / Resumen.	vii
Sumário.	ix
Agradecimentos.	xi
Siglas e abreviações.	xiii
Prefácio.	17
Murilo Mendes e a “matéria de Espanha”.	23
Capítulo 1. Um católico em crise.	25
a. Crise do catolicismo.	25
b. As tiranias ibéricas e a Igreja Católica.	27
c. Deus e o Diabo na terra de Espanha.	30
d. Os pragmatismos políticos dos membros de <i>A Ordem</i> .	32
e. Catolicismos.	36
f. <i>O Discípulo de Emaús</i> .	39
g. Contatos pessoais com a Espanha.	44
h. Pessoa, <i>persona</i> e retórica em Murilo Mendes.	46
Capítulo 2. A Espanha como matéria literária.	49
a. Precusores literários.	49
b. <i>Vbi sunt nunc qui ante nos fuerunt?</i>	52
c. Matérias literárias.	57
d. A Espanha e a literatura de língua portuguesa.	61
Capítulo 3. A “matéria de Espanha” antes de <i>Tempo Espanhol</i> .	67
a. Uma <i>Chronica Mundana</i> quixotesca.	67
b. <i>História do Brasil</i> : o Brasil como matéria cômico-literária modernista.	70
c. <i>História do Brasil</i> : Pinzón, Anchieta e Solano López.	74
d. <i>As Metamorfoses</i> e <i>Mundo Enigma</i> .	78
e. <i>Poesia Liberdade</i> .	80
Capítulo 4. <i>Tempo Espanhol</i> .	85
a. Estrutura e propósito.	85
b. Pré-Espanha.	87
c. Espanha medieval.	91
d. <i>Los Siglos de Oro</i> .	100
e. Decadência e <i>Edad de Plata</i> .	118
f. O sermão aos sacerdotes.	144
g. <i>Tempo Espanhol</i> em espanhol.	149
Capítulo 5. Escritores “aurisseculares” em <i>Tempo Espanhol</i> .	155
a. “Homenagem a Cervantes”.	155
b. “Arco de Góngora” e “Lida de Góngora”.	164
c. Os três dramaturgos canônicos: Lope de Vega, Tirso de Molina e Calderón de la Barca.	169
d. “Tempo de Quevedo”.	180
Capítulo 6. A “matéria de Espanha” entre o <i>Tempo</i> e o <i>Espaço</i> .	187

a. Quevedo.	187
b. <i>Retratos-Relâmpago: 1ª. Série.</i>	190
Capítulo 7. Espaço Espanhol.	199
a. A tradição literária das <i>geográficas</i> .	199
b. Tema e estrutura.	205
c. Cantábria e Galícia.	208
d. Madri.	211
e. Restante de Castela.	217
f. Extremadura e Aragão.	235
g. Catalunha.	238
h. Andaluzia.	241
i. Ilhas Baleares.	249
Capítulo 8. A “matéria de Espanha” depois de <i>Espaço Espanhol</i>.	251
a. Janelas Verdes e “Microdefinição do Autor”.	251
b. <i>Retratos-Relâmpago: 2ª. Série.</i>	252
c. “Jorge Guillén”.	254
d. <i>Conversa Portátil</i> .	257
e. A “matéria de Espanha” em italiano e francês.	259
Conclusão.	263
Apêndice I. “Romance da Penitência do Rei Rodrigo”, uma experiência tradutória.	271
Apêndice II. Correções e emendas no exemplar de <i>Tempo Espanhol</i> na Biblioteca Angelo Monteverdi.	279
Bibliografia.	281