



AS RUÍNAS E A SOLIDÃO

**Fábio José Santos
de Oliveira***

* fabiolittera@usp.br

Fábio de Oliveira é professor Adjunto da Universidade Federal do Maranhão (UFMA - Campus III Bacabal) e desenvolve pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (USP).

RESUMO: Tivemos por objetivo geral analisar o livro *Tempo espanhol* (do poeta Murilo Mendes) a partir da leitura de "Toledo", um dos seus textos mais característicos. Como um dos elementos de destaque em nossa análise é a noção enciclopédica do próprio poeta, passamos ainda pela leitura de "O enterro do conde de Orgaz" (1586-1588, do pintor El Greco), tela referida no poema. Mesmo menos imagético do que os primeiros livros, *Tempo espanhol* se iguala a eles no que se refere a discussões metafísicas, por meio das quais Murilo Mendes põe em evidência a finitude do homem e seus embates com temas como a passagem do tempo, a morte e a solidão. Assim, as ruínas de Toledo, cidade-tema da poesia em análise, se tornam imagem dessa finitude do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Comparada; Literatura e Artes plásticas; Murilo Mendes; Solidão

ABSTRACT: The general objective of our essay was to analyze the book *Tempo espanhol* (by the Brazilian poet Murilo Mendes) based on "Toledo", one of the main texts of this book. Since one of the main elements of our analysis is the encyclopedic characteristic of Murilo Mendes, our interpretation is further deepened by the analysis of El Greco's painting "The burial of the Count of Orgaz" (1586-1588), that is referred in this poem. In spite of the differences in relation to the previous books (more imagistic), *Tempo espanhol* tends to be similar to them, for there is in all of them a metaphysical approach, through which the poet discusses the Man existential limitation by means of some recurring themes like Time, Death and Solitude. Then, the ruins of Toledo, city-theme of the analyzed poem, become image of the Man finitude.

KEYWORDS: Comparative Literature; Literature and Arts; Murilo Mendes; Solitude

“Do profundo abismo criado por ti mesmo
E ampliado por nós com a força dos escravos,
Tampão de sombra onde o mal explode,
Do profundo abismo de minério exausto
Clamo, e clamas em mim: dois inquietos clamando.”

(Murilo Mendes, “De profundis”)

Em Murilo Mendes descobrimos o esteta da cultura; muito mais, até, do que em qualquer outro poeta de sua época. Isso, *de per si*, não o faz melhor nem pior. Serve, mesmo assim, como sinal daquilo em que o artista se converteu: intelectual pensando o mundo, refletindo os componentes da cultura (como prática discursiva sobre o mundo) de seu tempo e dos lugares a que esteve ligado ou por onde transitou. Murilo Mendes refletiu a metafísica, a teologia, a poesia, as artes em geral, a filosofia, as geografias física e humana, as injustiças sociais, etc. De modo que poderíamos sintetizar sua obra por meio dessas palavras de Murilo Marcondes de Moura:

O admirável na obra de Murilo Mendes está na exigência ilimitada que ele impôs à poesia, ao encarregá-la de totalizar os mais descontraídos movimentos da experiência humana, geral e individual – e isso de modo intransigente e ao longo dos cinquenta anos em que construiu sua obra poética.¹

Não é à toa que também encontramos entre seus escritos produções de caráter enciclopédico, não só na prosa (por

exemplo, *A idade do serrote e Retratos-relâmpagos*), como também na poesia (o caso de *Tempo espanhol*). Este último livro, nosso enfoque aqui, é uma espécie de panorama cultural, em versos, do território da Espanha, e isso no que diz respeito a seus principais expoentes artísticos, históricos e religiosos. Destaca-se no livro certa depuração da imagem, se o confrontamos com o tom surrealista de obras anteriores. Há um trabalho de objetivação dos dados da poesia, parecendo acompanhar as discussões poéticas do momento em que o livro foi produzido (1952-1958), quando palavras como “metalinguagem” e “concreto” estavam em voga, defendidas estas por grandes nomes já da poesia mundial, tais como T. S. Eliot, Jorge Guillén, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto... Isso só para citar apenas alguns e não mencionando ainda as primeiras discussões do Concretismo. Não é à toa que, em análise desta obra de Murilo Mendes, Haroldo de Campos (1992) a tenha destacado por sua “obsessão do concreto”; “conceitismo”, segundo José Guilherme Merquior (1996). Laís Corrêa de Araújo, por sua vez e desenvolvendo em parte essa ideia, define: “Murilo Mendes viria, por conseguinte, obter para o poema, em *Tempo Espanhol*, todo um efetivo rendimento em objetividade, ao nível do equilíbrio entre a carga de conteúdo da palavra e seu movimento e dimensão no campo gráfico.”². João Cabral, por sua vez, acrescentaria em carta ao poeta, datada de 22 janeiro de 1959: “Creio que sua

1. MOURA. *A poesia como totalidade*, p. 53.

2. ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 119.

poesia ganha em ter um tema, em falar de uma coisa. Talvez seja ousadia minha dizer isso, gostando como gosto de seus primeiros livros, mais descritivos de estados de espírito do que de objetos ou coisas fora de V.”³

Todas essas posições priorizam (com razão) o lado estético de *Tempo espanhol*. O nosso objetivo é, a partir dessa compreensão do concreto, demonstrar como um discurso “humanista” apresenta para nós um Murilo Mendes, em substância, não muito diferente dos livros anteriores, ainda que, como dissemos, no nível formal se evidenciem mudanças consideráveis. Para tanto, escolhemos do livro o poema “Toledo”, que, a nosso ver, serve como eixo para os principais pontos de discussão levantados em *Tempo espanhol*.

“Toledo” se divide graficamente em sete partes – síntese, em bloco de conteúdos particulares, do conteúdo geral do texto, que assim como outros poemas do livro (“Santiago de Compostela”, “Ávila”, “Segóvia”, “Madrid”, “Sevilha”, “Córdoba”, “Granada”, “Barcelona”) aborda uma cidade ou região da Espanha: no caso desse poema, Toledo, como o próprio título sugere. A primeira das sete partes nos apresenta de imediato a razão compositiva da cidade: “Toledo divide-se em dois planos:/ O plano da solidez e intensidade./ O plano da solidão e do silêncio.”⁴ E esses quatro aspectos, convergindo o concreto e o abstrato, estarão sempre

presentes ao longo do texto (e do próprio livro, embora não necessariamente da forma concentrada como aqui se inserem). Diríamos mais: esses quatro aspectos poderiam até se resumir a dois: “solidez” e “solidão”. Meio que a solidão das rochas, que, no livro, não falam só de si, mas também e quase preferencialmente do homem, imerso este em asperezas, imerso este em solidão.

É bem verdade que a maneira como esses aspectos estão expostos na primeira estrofe dá a ligeira impressão de que serão temas abordados de forma estanque no correr dos versos, ou seja, como se estivessem separados do restante da obra e o contato semântico entre si fosse apenas de proximidade. Mas já com a leitura da segunda estrofe dessa primeira parte, descobrimos que a justaposição dos aspectos é algo que não se confirma, uma vez que ela se desfaz na aglutinação que equilibra esses aspectos por meio do balanceamento entre o concreto e o abstrato, a imiscuir assim homem e espaço, como se a descrição daquilo que é matéria concreta – a cidade diante dos olhos da voz poética que a contempla – fosse causa e consequência de um muito-além-de-ser-mirada, isto é, peça de interação com aquilo que no poeta é memória histórico-cultural ou simplesmente sentimento: “O espectro dos temas da poesia muriliana mostra a presença do senso da realidade através de um respeito básico pela complexidade do humano.”⁵ E o poema:

3. Apud ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 373.

4. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 589.

5. MERQUIOR. *A pulga parabólica*, p. 73.

O Tejo transporta séculos barrentos.
A rocha cor de ferrugem
Determina a cidade austera,
Peñascosa pesadumbre.⁶

6. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 589.

O Tejo não transporta apenas sedimentos em suas águas de rio, mas também o tempo nele de águas rolando, numa plástica imagética que logo mais terá reforço de outros versos com abordagem temporal, a demonstrar, no poema, uma voz poética que no presente do passeio por Toledo recupera também marcas da passagem do tempo. Percebamos que, nessa descrição do Tejo carregando águas barrentas, mescla-se a perspectiva daquilo que é espaço com aquilo que é matéria temporal, já indicando aí um senso de mistura perceptível também noutras imagens e perspectivas do texto, todas confluindo aparentemente para um só ponto, que, no caso, seria a labilidade entre o concreto o abstrato.

Plástica semelhante (ainda que, por enquanto, relacionada só à geografia de Toledo) aparece já nuns versos de “Numancia”, primeiro poema de *Tempo Espanhol*: “Fica na paisagem térrea/ A dura memória da fome...”⁷. Aqui, o movimento não é do concreto para o abstrato, mas o inverso. Assim mesmo, destacam-se no texto resquícios de abstração impregnados na carnadura do espaço. O que falarmos então de “A Dama de Elche”?

7. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 577.

A força em silêncio resumida
Te gerou e perfez; compacta.
Ao te defrontar, dama de Elche:
Por esse rigor e melancolia
Ibérica serás? Muda decerto.⁸

8. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 577.

O ato criador do artista da dama de Elche, submerso este no anonimato, dá espaço ao silêncio próprio à escultura, na visão da voz poética, em todo esplendor de melancolia e mistério. E os últimos versos são ainda mais curiosos. Repetindo: “Por esse rigor e melancolia/ Ibérica serás?” Nisso, o poeta sintetiza de algum modo o temperamento ibérico àqueles aspectos que destacávamos há pouco. Lá, “solidez” e “solidão”; aqui, “rigor” e “melancolia”. E sempre também o silêncio entra em destaque. Porque é perante a matéria contemplada que a voz poética transfere para o concreto sentimentos que são na verdade seus, mas só por meio da contemplação revelados. É bem verdade que o que se passa aqui não é simplesmente projeção de ânimo. É como que a simbiose de empatias: a voz poética projeta o que sente para o que vê e a matéria contemplada lhe proporciona a projeção de tais sentimentos. Não é à toa que em *Espaço espanhol* (de certo modo, o equivalente em prosa de *Tempo espanhol*), o poeta nos faz a seguinte revelação:

Finda a visita recordo a Vicente Aleixandre que tendo-lhe eu mandado, à época da saída, um exemplar do meu *Tempo*

Espanhol, recebi dele uma carta onde se lê: “... Usted levanta un verdadero monumento a esta tierra que se puede decir que Ud. conoce y ama como pocos”.⁹

Se não há exageros da parte de Vicente Aleixandre, o sentimento que se deflagra pela interpretação e da elaboração desses versos murilianos não está, portanto, disperso no vigor de somente impressões de viagem. Seria, pois, melhor definindo, a experiência afetiva de quem contempla, para a qual colaboram vários dados, impregnados estes pela vivência da retina e do contato pessoal, não só com a terra, mas com tudo o que de história e de cultura ela representa. Algo ainda como o que encontramos nas estrofes do poema “Monteserrate”: “Eis o território disforme/ Onde o espírito sincopado/ Tenta escalar Deus e a pedra:/ Espanha por se construir.”¹⁰. Antes de qualquer coisa, não é o próprio ser, mas o espírito dele que age, e este em estado de síncope, como na medicina, ou melhor, como na música, em que o sobressalto das notas, soadas em sua parte fraca, dá ao ritmo toques de agitação próprios do contrapelo. A matéria bruta, porque irregular e disforme, proporciona ao espírito fuga do ritmo-base, dando-lhe abertura para a síncope, que, como dissemos, é, na música, contraponto da base forte, supostamente rígida. Em outras palavras, menos metafóricas, a síncope é o qualificativo que indica a inquietude do ser, e é no e pelo contato com a terra “disforme” que esse espírito age.

E de quem seria esse “espírito”, dito sincopado? Do Homem hispânico? Do poeta mesmo? A resposta, segundo as palavras de Vicente Aleixandre, parece compreender um e outro, embora destaques um pouco mais a figura do poeta, de quem partem as descrições de espaço e sentimento.

Retornando ao poema “Toledo”, vemos que do verso quinto ao sétimo a natureza do ambiente rochoso contamina toda a cidade, tanto naquilo que é representação do espaço geográfico, quanto, metonimicamente, na parte relativa também às pessoas que o habitam. E isso é reforçado pela carga semântica própria ao adjetivo “austero”, que, mesmo passível de qualificar matérias brutas, está comumente ligado ao campo do sentimento. Esse senso de predicação se reforça com o verso “peñascosa pesadumbre”¹¹, citado assim mesmo no espanhol. Analisando com atenção o significado independente de cada uma dessas duas palavras e aquele que se deflagra do consórcio entre ambas, perceberemos entre elas a simbiose mesma dum raciocínio que é a interação entre o concreto e o abstrato, como se o aspecto geográfico estivesse diretamente ligado ao do temperamento das pessoas que habitam a região. À semelhança, citando a tempo, do que em nível de prosa Murilo Mendes descreveu como sendo característico de Cuentas: “[...] a cidade, auto-protagonista, já constitui de por si um texto de drama formidável; não divide com outrem sua força ou sua emoção, endurecidas pelos penhascos [...]”¹², cf. “Cuentas”, em *Espaço espanhol*. Apesar de só apontar para uma cidade específica (Cuentas, como se vê),

11. A expressão é um epíteto já consagrado à cidade de Toledo. É possível que os primeiros a utilizá-la tenham sido Miguel de Cervantes e José de Valdivielso, contemporâneos e amigos. Cervantes a usou em *Persiles y Sigismunda*: “Y, poniendo la vista en la gran ciudad de Toledo, fue esto lo que dijo: ¡O peñascosa pesadumbre, gloria de España y luz de sus ciudades, en cuyo seno van estado guardadas por infinitos siglos las reliquias de los valientes godos, para volver a resucitar su muerta gloria y a ser claro espejo y depósito de católicas ceremonias!” (SAAVEDRA. *Persiles y Sigismunda*, p. 79). Por sua vez e num tempo anterior a Cervantes, Valdivielso a tinha cunhado no canto IX do poema épico “Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca San José”, muito embora com referência à Judeia e não a Toledo, como o faria Cervantes: “Llegan gozosos a la altiva cumbre/ de las altas montañas de Judea,/ de cuya peñascosa pesadumbre/ su casa el mudo Zacarías rodea [...]” (VALDIVIELSO. *Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca san José*, p. 173).

9. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1132.

10. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 578.

12. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1141.

13. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 617.

essas são palavras que, seguindo a ótica do poeta, podemos expandir a toda Espanha, “mestra do espaço [...]”¹³, cf: “Juan Gris”, em *Tempo espanhol*.

14. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 599.

Vemos bem essa caracterização geral da Espanha ainda nos dois versos iniciais da segunda parte de “Toledo”: “Toquei em Toledo a linguagem espanhola,/ A pedra, sua força concentrada.” O que, pouco mais adiante no livro, terá como eco os versos “A rígida consciência de Espanha:/ *Orgullo* castelhano de estrutura,/ Ligado à língua e ao solo.”¹⁴, do poema “Velázquez”. Porém, uma Espanha, cuja irregularidade do solo rochoso, só e mais serve de trampolim para a revelação da verdadeira essência espanhola: “Desarmaste a estrutura feminina,/ A matéria afetiva do espanhol:/ Suas contradições deitam as raízes/ No obscuro fundo existencial da raça.”¹⁵, versos de “Tirso de Molina”. Contradições que se deflagram como instâncias de tensão, muito embora atenuadas no lance contemplativo da matéria visitada.

15. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 596.

Ainda no campo das contradições, não podemos esquecer os poemas (entre os quais “Toledo”) em que há inserção de expressões ou simplesmente uma ou outra palavra do espanhol. Há pouco, por exemplo, citávamos os versos “peñascosa pesadumbre”. Na segunda parte do poema em destaque e noutros momentos do texto e do livro, aparecem também dois outros versos em espanhol, desta vez de autoria de Lope de Vega, do romance poético *La Dorotea*: “A mis soledades voy,/ De mis

soledades vengo.”¹⁶. Existe nesses versos um caráter sinuoso que, descontadas as especificidades, é o mesmo em ambos os textos. Em Vega, a voz poética, metida em suas reflexões plenas de sentimento, meio que perambula entre a evidência de seu estado atual (algo melancólico e sem estímulo) e a procura duma resposta a suas inquietações, a qual se resumirá na crítica ao supérfluo e no elogio da gente simples. Essa seria uma resposta a seu estado de espírito, às suas *soledades*, que antes são de um vazio de sentido que o de um sofrimento profundo. O vai-e-vem dentro dessas tais *soledades* se reverte no girar ao redor dum único ponto, que é, a um só tempo, o de partida e o de chegada (o ir ou vir rumo às *soledades*). É o ritmo e resultado, a bem dizer, do pensamento ferido pelo devaneio, do embate com os dados não só do cotidiano, mas já da vida inteira. Em Murilo Mendes, esse dístico adquirirá um caráter diverso, em tudo próximo à sua contemporaneidade. Mas isso veremos mais adiante. Por enquanto, fiquemos com discussões preliminares, a partir do poema “As carpideiras (pinturas do sepulcro de Don Sancho Saiz Carrillo. 1300. Museu de Arte Antiga, Barcelona)”, também de *Tempo espanhol*:

Chorais árida Espanha abatida.
Flechas também dobradas,
Chorais a vida abatida.

[...]

16. VEGA. *La Dorotea*, p. 18; 21.

Mulheres contidas
Que uma plástica esquemática
Ordena em rigor: de Espanha
Lamentais a vida abatida.¹⁷

17. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 581.

A intensidade e o modo de expressão do vazio (e da solidão, digamos assim) são nesses versos e nos do poema citado de Lope de Vega diversos no geral, mas, naquilo que é matéria de erupção poética, convergem, pois é da vida, ou melhor, do “rude ofício da vida”¹⁸ (cf. “Madrid”, em *Tempo espanhol*) que emerge o substrato do sentimento, que de íntimo se torna poético. Os dois versos de Vega, inseridos como estão em meio à segunda parte, repetidos como são noutras estrofes do texto de Murilo Mendes e ecoando como ecoam palavras de campo semântico próximo, desdobram do ato descritivo de Toledo (cenário de matéria bruta) o lado do temperamento, aquilo que, na realidade, acaba por se destacar no poema, ou seja, o “silêncio” e a “solidão”. Retornamos aqui à essência da primeira estrofe, o que, na ocasião, chamávamos de aspectos resumidores do poema (e de algum modo, resumidores também do livro em seu aspecto mais geral). De mais a mais, não precisaríamos de muito para descobrir nas segunda, terceira, quarta e quinta partes a reiteração das palavras “solidão” e “silêncio”, em meio ao “concreto” mencionado. Aliás, teríamos na quinta parte um resumo adequado disso tudo:

18. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 599.

Em Toledo descobri
Silêncio e solidão sem fluidez,
Silêncio e solidão góticos,
Silêncio e solidão sólidos:
De tijolo,
De pedras armoriadas.

Novamente, a ideia da matéria bruta ligada aos sentidos, só que desta vez com destaque para o aspecto arquitetônico de Toledo. Um lado de coisa sólida em que, mesmo na representação do local visitado, transparece no fundo a figura humana, que, em outros poemas, poderíamos traduzir através dos seguintes versos (respectivamente, “Santo Inácio de Loiola” e “Arco de Góngora”, ambos de *Tempo espanhol*):

Quiseste organizar o espaço humano,
Já que o artista concreto o planifica.
Assim tua arquitetura foi barroca,
Formada à tua imagem, largo Inácio:
Que procuraste em tudo a construção.¹⁹
Mulheres que trazeis
A lua e o sol no corpo
Sustentado por duas colunas
De pórfiro e granito,
Também colunas do templo de Córdoba:
Formastes Góngora.²⁰

19. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 594.

20. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 594.

Versos que ilustram, no campo da arquitetura, algo em tudo semelhante àqueles, do campo geográfico e da escultura, apontados acima. Mesmo porque, tudo se resume nos três casos em modalidades do campo concreto. Com isso, parece mais evidente a força do último verso da segunda parte (por sinal, paráfrase dum versículo bíblico: “Vaidade das vaidades, tudo é vaidade.” Eclesiastes 1, 2b): “Solidão das solidões, tudo é solidão.” E a força desses versos se evidencia ainda mais se não desconsideramos, como vimos, a relação concreto/abstrato que, em *Tempo espanhol*, está embrenhada de silêncio e solidão, mas sem sentimentalismos, é útil ressaltarmos, tendo em vista que essa “solidão” de que tanto falamos ecoa antes um discurso sobre a existência, a que, por convicção, o poeta preenche com dados do cristianismo:

Na catacumba de Domitila, em Roma, uma pintura mural representa o Bom Pastor em pose de Orfeu. Essa cristianização do mito órfico poderia ser tomada por lema da lírica de Murilo, lírica em que a religiosidade é uma vigorosa amplificação do olhar interpretativo, obtida com alto rigor verbal.²¹

Outro dado importante de acordo com a segunda parte de “Toledo”: não é só de plástica com o espaço que é constituído o poema, mas também de retomada temporal (de um tempo como memória, ou melhor, conhecimento cultural e histórico). Ilustram bem isso versos como “Em Toledo toquei a

Espanha gótica,/ Toquei as ruínas do silêncio [...]”, “As ruínas do silêncio em pé,/ Um silêncio de tijolo e almas penadas árabes.”, “Vi a solidão habitada:/ Tempo clássico de coexistência/ Do mouro, do israelita e do cristão,/ Tempos de homens reunidos.”²². Momentos no texto de recuperar, pela lembrança cultural da Espanha, aquilo que já fez parte de Toledo e que ainda faz, embora não totalmente, uma vez que do passado surgem as lembranças do que foi fato histórico e, no presente, sobram resquícios desse instante ultrapassado no tempo. Nos versos, as ruínas do espaço físico, mesmo no presente, reverberam ecos da solidão do passado, dessa matéria vivida que não se recupera e que seria, pelo endosso da lembrança histórico-cultural, algo meio fantasmático, porque não se realiza empiricamente, necessitando em tudo da memória, recuperada de entre os conhecimentos desse que contempla. Isso tudo, síntese de contemplação e reflexão, a voz poética o faz debruçada, como falávamos há pouco, sobre o dístico “A mis soledades voy,/ De mis soledades vengo.” O que, de fato, induz no texto elementos de instabilidade, tais como: memória não-vivida/o que se contempla em ruínas, a voz poética que frequenta a cultura espanhola sem fazer parte desta, versos em espanhol que se inserem no todo em português:

Dans ce contexte, le témoignage n'est pas considéré en tant que proféré par quelqu'un en vue d'être recueilli par un autre, mais en tant que reçu par moi d'un autre à titre d'information sur le

22. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 590.

21. MERQUIOR. *A pulga parabólica*, p. 210.

passé. À cet égard, les premiers souvenirs rencontrés sur ce chemin sont les souvenirs partagés, les souvenirs communs [...]. Ils nous permettent d'affirmer « qu'en réalité nous ne sommes jamais seuls » [...]. Les plus remarquables parmi ces souvenirs sont ceux de lieux visités en commun. Ils offrent l'occasion privilégiée de se replacer en pensée dans tel ou tel groupe.²³

Algo a se considerar ainda diante desse fragmento de Paul Ricœur (desenvolvendo argumento de *La mémoire collective*, de Maurice Halbwachs) diz respeito ao caráter de grupo, de onde a memória partilhada e coletiva, que não se relaciona em sua totalidade a Murilo Mendes, uma vez que este não era hispânico. Sua memória é, como vimos falando, cultural. Nesse sentido, a importância do trecho se dá porque essas memórias culturais do poeta passam a ser interpretadas segundo as considerações do e como considerações sobre o plano do qual fazem parte (no caso, o do panorama histórico espanhol). Aquilo que era motivo pontual (a Espanha e suas preciosidades culturais) passa, no texto de Murilo Mendes, a ser assunto para a humanidade (um novo não-estar-sozinho), à semelhança do que, descontadas as informações específicas, vemos emergir da pintura de El Greco, citada também em “Toledo”: « Autrement dit, on ne se souvient pas seul. »²⁴. Ou ainda: “A obra de Murilo apresenta um efeito de coletividade e essa é uma das apostas do poeta, um lirismo que busca compartilhar da angústia e dos problemas de sua época.”²⁵.

Como dissemos há pouco, todos esses elementos se mesclam destacados por ou destacando aquilo que parece ser o eco do texto: “solidão” e “silêncio”. Nalguns trechos, ainda, esses dados de silêncio e solidão escondem ou ecoam a abordagem metafísica resgatada com frequência por Murilo Mendes em seus livros. Como, por exemplo, nos seguintes versos da sexta parte: “Na composição cerrada do primeiro plano:/ Silêncio e secura de Espanha/ Onde a morte, elemento ainda de vida,/ Marca a ressurreição do homem nu [...]”²⁶. Em outros textos de *Tempo espanhol*, o tempo é elemento que aponta para as promessas do plano suprasensível, ou seja, aquelas de fundo salvífico religioso. Sirvam como exemplo esses versos de “Tempo de Quevedo”:

O tempo se medirá, concreto,
Depois de esgotada a clepsidra.
E tua angústia do tempo
– Transitório Quevedo que já foste –,
Aferida a rigor, torna-se vã.
Saberás. Saberás.²⁷

Ou ainda, para expandir um pouco mais a instabilidade produzida pelo tempo no discurso de Murilo Mendes, vale citar: “Que altura de espírito [Fray Luis de León] atingira para sobrepor a unidade da disciplina intelectual ao giro do tempo, este grande produtor de angústia!”²⁸. À parte a referência

23. “Nesse contexto, o testemunho não é considerado como se preferido por alguém com vias a ser recolhido por um outro, mas como se recebido por mim de um outro a título de informação sobre o passado. Desse ponto de vista, as primeiras lembranças encontradas sobre esse caminho são as lembranças partilhadas, as lembranças comuns [...]. Elas nos permitem afirmar ‘que na realidade nós nunca estamos sozinhos’ [...]. As mais marcantes entre essas lembranças são aquelas de lugares visitados em comum. Elas oferecem a ocasião propícia para nos realocarmos em pensamento dentro deste ou daquele grupo.” (RICŒUR. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 147).

24. “Dito de outro modo, não nos lembramos sozinhos.” (RICŒUR. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, p. 148).

25. CRAVANÇOLA. *Poesia liberdade*, 21.

26. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1994.

27. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 597.

28. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1154.

específica, destaca-se no fim do texto a definição dada sobre o tempo, atrelada profundamente à angústia, uma angústia que aponta para a solidão e o silêncio referidos, que por sua vez são considerados à luz do pensamento cristão de Murilo Mendes.

A nosso ver, o mais interessante é que, de hábito, temos um retrato de Murilo Mendes associado à montagem imagética com pés no Surrealismo. Aqui, a discussão é muito menos no campo da imagem que do campo do temático (ainda que um fator não exclua o outro). Aquele debate místico (próprio ao autor) parece mais adequado nesse caso. Nele, a ideia da morte (que é experiência da dor ou ao menos de fragilidade) está incorporada pela dimensão escatológica da teologia cristã. Aqui, a ideia da solidão (que é também experiência de dor ou ao menos de fragilidade) está incorporada de um esvaziar-se, dum silêncio que é a marca da própria limitação do homem perante o tempo escorrendo no espaço hispânico e que, mesmo sem menções mais claras, repercute também a solidão do homem moderno no mundo: “O poeta [Murilo Mendes] é um agenciador de metamorfoses, mostra o arcaico à luz do moderno e vice-versa.”²⁹ O passado, nesse sentido, repercute ainda no momento presente, do mesmo modo como nos versos finais do poema “Tema de Calderón”, também de *Tempo espanhol*: “Calderón, ainda no contexto atual do século/ LA VIDA ES SUEÑO.”³⁰

As diferenças de tom em *Tempo espanhol* com relação aos livros murilianos mais badalados parecem devidas principalmente à

própria visada mais cultural da obra, meio que um guia poético de viagem. No entanto, aquela perspectiva existencial-religiosa de livros anteriores, como já mencionamos, está também presente aqui, ainda que com menos ênfase. É como se, por exemplo, a experiência da morte, presente em livros anteriores por influência dos anos de guerra, exigisse do poeta as respostas positivas de uma visão mística, como tentativa, até, de dar sentido ao drama da existência humana. Em *Tempo espanhol*, contudo, a morte, que é recuperada também, se torna elemento secundário em confronto com os elementos da cultura visitada e da própria solidão, a qual, mesmo no intento descritivo da obra, passeia e aflora como dado existencial a ser retomado ainda e mais uma vez na escrita do poeta. Lendo *Tempo espanhol*, temos a sensação de que a força das discussões de antes deram espaço simplesmente a um debate algo enciclopédico, só que o que descobrimos, perscrutando as entrelinhas dos versos, é que isso que vemos de imediato em nada contradiz e impede a presença de inquietações anteriores, de forma que no livro, mesmo com a “depuração das imagens” (num tom às vezes narrativo), é negado qualquer discurso apenas de contemplação das terras hispânicas, pois nisso se encontra um aspecto também característico de Murilo Mendes: unir dados do coloquial com discussões de cunho metafísico:

A sua aproximação (antes reencontro, retomada, revisão) vivencial e recriadora com as motivações da cultura ibérica,

29. ANDRADE. *O engenheiro noturno*, p. 30-31.

30. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 597.

feita sob a invocação não só de Góngora, mas de outros paradigmas da *hispanidad*, ao invés de forçar qualquer antinomia entre aspectos históricos da linguagem poética, elimina as supostas barreiras e faz sobressair, sincronicamente, a interdependência tradição-invenção em que o poeta funciona como elemento catalisador.³¹

Na sexta parte, a discussão sobre Toledo tem por base a apreciação de uma das principais obras (se não a principal) do pintor maneirista El Greco: “O enterro do conde de Orgaz” (1586-1588). A tela foi encomendada no ano de 1586 pelo pároco da igreja de São Tomé (Toledo), em rememoração ao enterro do benfeitor da paróquia, o conde de Orgaz, morto em 1323. O conde, através de doação financeira e de terras, ajudara na reconstrução da igreja de São Tomé. A importância dele foi reforçada com o tempo pela difusão de uma lenda, segunda a qual, no momento do seu enterro, Santo Estêvão (padroeiro do convento Agostiniano de Toledo, responsável pela igreja de São Tomé) e Santo Agostinho (doutor da Igreja) teriam descido a terra e, eles próprios, colocado o corpo do conde em sua tumba.³² É sobre esta cena específica que lida a tela mencionada por Murilo Mendes. A pintura com certeza faz parte das mais complexas produzidas pelo pintor cretense. Segundo Manuel Cossío, “[...] ejemplar más significativo, original y perfecto que el artista produjo.” e “[...] si no la más correcta, la más substancial y penetrante página de la pintura española.”³³



FIGURA 1

No nível estrutural, a tela está dividida horizontalmente em dois planos: um correspondendo ao paraíso celeste e o outro correspondendo ao plano terreno. Neste último, que ilustra propriamente o enterro do conde, situam-se cerca de duas dezenas de nobres trajados à moda do século XVI, embora o assunto fosse de pouco menos de três séculos antes. Na tela, enquanto os clérigos oficializam as exéquias, Santo Estêvão e Santo Agostinho depositam o corpo do conde no túmulo, seguindo a lenda da época. Os dois santos são facilmente reconhecíveis pelas vestes eclesiásticas que trajam. Santo Agostinho porta a mitra episcopal que lhe é característica, enquanto o manto de Santo Estêvão estampa a cena de seu martírio. Supõe-se que o garoto mais à frente seja o filho do pintor, tendo em conta que na roupa dele aparece um lenço onde se lê a data de 1578, ano do seu nascimento. A nosso ver, um dos pontos mais destacáveis na elaboração dessa cena é a mistura de dados ou planos

FIGURA 1 - O enterro do conde de Orgaz [a]

El Greco. Detalhe da parte inferior.

31. ARAÚJO. *Murilo Mendes*, p. 115.

32. “Termos do contrato de ‘O enterro do conde de Orgaz’, assinado em 1586: ‘Na tela deve ser pintada uma procissão do sacerdote e dos clérigos que estão realizando o ofício do sepultamento de Don Gonzalo Ruiz. E [também devem ser pintados] Santo Agostinho e Santo Estêvão, que desceram para enterrar o corpo desse cavaleiro, um a lhe segurar a cabeça, o outro, os pés, para colocá-lo na tumba. E, ao redor, muita gente a observar e, acima de tudo, deve ser pintado um céu aberto de glória.’” (BROWN. *Pintura na Espanha*, p. 72, 74).

33. COSSÍO. *El greco*, p. 130.

diferentes: primeiro, dois séculos confluem na marca de um só momento (vestes e pessoas do século XVI num acontecimento do século XIV); além disso, duas figuras do plano divino ocupam espaço entre os homens. Esses dados de deslocamento do tempo e do transcendente apresentam, lembrando a tempo, a mesma lógica da voz poética do poema “Toledo”, onde o tema é recuperado, embora como projeção meio fantasmática junto com o impacto da realidade espacial. No caso do poema, os dados do tempo e do transcendente, confluindo para a contemporaneidade do poeta, se ligam ao vazio humano (“silêncio”, nas palavras do texto) a ser preenchido por aquilo que alimenta as expectativas existenciais da voz poética.



FIGURA 2

FIGURA 2 - O enterro do conde de Orgaz [b]

El Greco. Detalhe da parte superior.

O outro plano da pintura, claramente transcendental, não possui mais os mesmos procedimentos de composição do plano inferior da tela (ao menos plasticamente). É outra a fatura aí: mais livre, mais solta, mais desanuviada das regras de proporcionalidade dos corpos ou mesmo de perspectiva. Por sinal, esse modo de concepção pictórica é comumente associado a El Greco, pelo menos é aquele que o tornaria mundialmente conhecido a partir do século XIX. Essa “liberdade criativa” por parte do pintor cretense já foi interpretada sob vários aspectos: biológico, místico, de herança bizantina, influência do maneirismo da época e/ou como resultado de um projeto de inovação artística. Cada um à sua maneira, os trechos abaixo ilustram bem essa diversidade:

Astigmático o no, aquí El Greco se nos muestra, sobre todo, como un místico ardiente, visionario, alucinado, en pleno arrebato sensible y sentimental; parafraseando a ese otro místico, san Juan de la Cruz, tal parece que El Greco ya “vivía y pintaba sin vivir, ni pintar, en él; ensimismado o interiorizado, sí, mas todo trascendiendo”.³⁴

La suppression de la troisième dimension, l’indifférence aux proportions des personnages pourvu que la composition soit monumentale et rythmique, c’est la loi même de la mosaïque byzantine et de la fresque romane qui en dérive. Même l’allongement anormal du canon des figures – petitesse des

34. “Astigmático ou não, aqui El Greco se mostra, principalmente, como um místico ardente, visionário, alucinado, em pleno arrebato sensível e sentimental; parafraseando a outro místico, são João da Cruz, assim parece que El Greco já ‘vivía e pintava sem viver, nem pintar, nele; ensimesmado ou interiorizado, sim, mas transcendendo inteiramente’.” (SERRALLER. *El greco*, p. 59-60)

35. “A supressão da terceira dimensão, a indiferença no que se refere às proporções das figuras desde que a composição fosse monumental e rítmica, tudo isso está presente no mosaico bizantino e nos afrescos romanos de onde derivam. Mesmo o alongamento anormal do porte das figuras – pequenez das cabeças, estiramento das pernas – característica dos últimos anos de Greco, está potencialmente, até certo ponto, presente nessa arte mural. Mas não a espécie de torção febril, de vibração, que Greco lhe inflige. Ponto essencial que marca o limite de seu bizantinismo e que nos conduz sobre um outro terreno.” (GUINARD. *El greco*, p. 47).

36. “Apenas depois que El Greco se estabeleceu em Toledo foi que sua criação de um reino místico em termos de expressão maneirista emergiu em suas pinturas. Os dois mestres que o inspiraram a mover-se nessa direção foram Michelangelo e Tintoretto. [...] O alongamento extremo das proporções, o traço maneirista mais óbvio em El Greco, é um dos que ocorrem em todas as escolas do Maneirismo europeu da época dos primeiros Florentinos, Pontormo e Rosso Feorentino, que vai de por volta de 1518 até o final do século XVI.” (WETHEY. *EL greco and his school*, p. 53)

37. NAVES. *El greco*, p. 80-81.

têtes, longueur des jambes – caractéristique des dernières époques de Greco, est en puissance, jusqu’à un certain point, dans cet art mural.³⁵

Only after El Greco established himself at Toledo did his creation of a mystical realm in the terms of Mannerist expression emerge in his paintings. The two masters who inspired him to move in that direction were Michelangelo and Tintoretto. [...] The extreme elongation of proportions, El Greco’s most obvious Mannerist trait, is one that occurs in all schools of European Mannerism from the time of the early Florestines, Pontormo and Rosso Feorentino, that is from about 1518 until the end of the sixteenth century.³⁶

O Maneirismo de El Greco não é, portanto – como em boa parte dos representantes do estilo –, a elaboração de intrincados meandros e sinuosidades que, colocados em presença do espectador, devem despertar nele a admiração pela complexidade do labor artístico, estimulando-o a refazer os caminhos intelectuais trilhados pelo artista. Longe de estabelecer uma gramática acadêmica, todos os elementos de linguagem – cor, luz e brilho, composição, ponto de vista, profundidade, textura – são uma questão e traços de sua poética.³⁷

As diferenças de análise acima apontam, em resumo, a complexidade do trabalho de El Greco. A depender do caminho

teórico que se aceite, as tentativas de se encontrar uma origem para seu estilo podem nos conduzir a respostas desconcertantes, outras até diametralmente opostas entre si, como no caso de Francisco Calvo Serraller e Rodrigo Naves. Como a análise profunda da obra de El Greco não participa do interesse de nosso texto, deixamos de lado o grosso dessa discussão, a fim de nos apegar ao fato óbvio de que nessa pintura específica transparecem dois estilos em muito diferentes entre si. Coincidentemente ou não, o mais realista está ligado ao plano terreno e o mais fluido ao plano divino. Formalmente separados, alguns elementos, no entanto, os aproximam e os religam no projeto duma mesma realidade, segundo os dados que apontamos mais acima (por exemplo, a presença dos dois santos no enterro ou, ainda, da presença na corte celeste das figuras do rei Felipe II e do papa Sisto V, muito embora eles ainda estivessem vivos na época da pintura). Nessa tela, portanto, mortos aparecem entre vivos e vivos surgem ao lado dos que já morreram. Há nisso uma intersecção de realidades que faz lembrar as próprias exigências aglutinadoras da voz poética, a começar pelo princípio do concreto e do abstrato. Parte dessa ligação parece ser fortalecida pelos olhares de alguns dos homens da parte inferior, como que a enxergar o que se passa no plano transcendente. Outro fator que colabora na interligação dos planos e dos espaços é, naturalmente, o próprio conde, que, ao mesmo tempo em que tem seu corpo depositado na tumba, tem a alma acolhida por um anjo,

que o apresenta ao Cristo, não sem antes passar pelo olhar de Nossa Senhora. A entrada para o campo celeste tem formato de útero, metaforizando na pintura a ideia de nascer para uma outra vida. É bem verdade que, em tudo isso, preserva-se a diferença de modelo formal para o plano terreno e para o plano celeste, como a indicar serem eles de realidades específicas, ainda que existam aí atalhos que as interconectem.

Assim composta, a tela reproduz em tudo uma visão teológica, uma vez que esta aponta a morte como abertura para uma nova realidade, a de um plano transcendental em que o ser tem sua existência em continuação. Isso também se comprova (e se reforça) com os versos: “Na composição cerrada do primeiro plano:/ Silêncio e secura de Espanha/ Onde a morte, elemento ainda de vida,/ Marca a ressurreição do homem nu/ Que o segundo plano indica.”³⁸. Como vemos, em meio a uma paráfrase geral do quadro, a voz poética insere aqui aqueles elementos referidos ainda no início do poema, porque eles não escapam a nada, estão em toda parte, contaminam tudo. São elementos que, segundo os versos, predicam todo o espaço da Espanha, como a qualquer outro lugar aonde chega a morte – “a morte seca/ Vinda no gume certo”³⁹, como nos versos de “Canto a García Lorca”; “que a morte para o espanhol inda é hombridade.”⁴⁰, é o que se diz em “O rito cruento”. Mas para Murilo Mendes a morte não é apenas hombridade, é portal para o plano divino,

ou seja, para a “arquitetura perfeita”, conforme lemos em “Poema dialético”, do livro *Poesia liberdade* (1943-1945). Evidentemente, essa é uma concepção sobre a vida baseada nas concepções de Murilo Mendes, tantas vezes ratificada por ele ao longo de sua obra. Concepção que se resume, por exemplo, em versos como esses de “Exegese (Mozart, divertimento em ré maior, K334)”, de *Parábola* (1946-1952):

A substância da morte
Abre as asas para a transcendência,
Futuro pássaro que aprendeu com o céu.
A substância da morte abandona o tempo
E sobrevoa a angústia, a história, a ideia amarga.⁴¹

O curioso é que esse não é um poema de *Tempo espanhol*, do que podemos compreender uma coerência de raciocínio no discurso de Murilo Mendes. Além do mais, notamos ainda que esse poema não é uma profissão de fé ou de quaisquer fundamentos relacionados a isso – o título mesmo o comprova. O que há nesses versos é que, por sua natureza de enleação, a música serve de argumento a (ou melhor, nela e por ela se confundem) as percepções recuperadas das crenças do autor. Por isso que, nesse poema, o percurso de transcendência da “substância da morte” é o mesmo daquele presente em “O enterro do conde de Orgaz”, onde a experiência de contemplação artística se entrelaça à contemplação e

38. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 591.

39. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 613.

40. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 602.

41. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 550.

concepção místicas: “Já Murilo Mendes faz da Musa uma mediadora que permite abandonar o mundo em direção à esfera da Beleza e da Perfeição, ‘o caminho suave do domínio místico’ [...]”⁴². Muito embora não seja um livro com tantos poemas diretamente ligados a uma profissão de fé (se comparado a outros do autor), *Tempo espanhol* (percutindo uma essência de “Toledo”) revela, também e como vemos, um discurso com resposta mística para a existência, mesmo onde suporíamos, à primeira vista, simplesmente versos sobre peculiaridades hispânicas:

Para o poeta mineiro [Murilo Mendes], conhecer totalmente algo significa presentificar suas várias dimensões. Cada forma carrega consigo um hibridismo de tempos e espaços, e é vista como trânsito que traz o selo (sagrado) da sua origem e da sua destinação.⁴³

Os dramas considerados por El Greco e transformados por ele em elementos de forma artística acabam por ilustrar ou reforçar em Murilo a ótica de que *Tempo espanhol* aparenta estar composto: no caso, a aproximação do divino ao terreno e a compreensão da pequenez do homem quando em confronto com o advento escatológico. O que é o conde de Orgaz na pintura em questão? No plano terreno, um corpo morto, sustentado por dois santos descidos a terra; no plano superior, uma nesga de fumaça subindo aos céus, minúscula

diante das figuras de Nossa Senhora e São João Batista ou, tanto mais, do Cristo encimando o quadro: “Os heróis de El Greco/ Vivem da substância de Toledo. Enxertados na natureza/ O sobrenatural os recebe.”⁴⁴, reconhece o autor em “El Greco”, de *Tempo espanhol*. Enxertada nessa natureza rochosa de Toledo, uma “peñascosa pesadumbre”, onde a solidão faz par com o silêncio das ruínas. Repetindo: “Toquei as ruínas do silêncio,/ Solidão das solidões, tudo é solidão.”⁴⁵

Por sinal, no fim do poema, a imagem que encontramos da voz poética é a de alguém que precisa se encontrar, porque mesmo na plástica dos versos está perdida: de onde deveria vir, na verdade vai; para onde deveria ir, na verdade vem. Vejamos que, nesses dois versos finais (repetindo: “A mis soledades vengo/ De mis soledades voy”), não há simplesmente a inversão da regência habitual dos verbos, há, também, uma acentuação dos embates íntimos e históricos dessa voz poética. Nesses termos, a partir de Lope de Vega, homem do Século de Ouro espanhol, Murilo Mendes, homem do século XX, reaproveita a matéria do passado e a redimensiona, de maneira semelhante à que, no nível do presente geográfico e da história toledana, combinava memória cultural e sentimento íntimo.

Na leitura de *Tempo espanhol*, muitas vezes temos a impressão de uma voz poética a modo de um *voyeur* baudelairiano. Embora a lucidez e o passo sejam semelhantes, são outras as

42. ANDRADE. *O engenheiro noturno*, p. 42.

43. MOURA. *A poesia como totalidade*, p. 158.

44. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 593.

45. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 590.

discussões e outra a visão de mundo. Não querendo com isso desmerecer a qualidade desse livro de Murilo Mendes, nos parece que em *Tempo espanhol*, na verdade e por fim, o lado do grande intelectual que foi Murilo Mendes é o destaque nos textos. De mais positivo nisso, além das qualidades formais apontadas por tantos críticos, aparece a tensão, diluída nos versos do livro, de uma voz poética que, de simples viajante, se descobre também parte interativa do espaço que contempla, no particular alcançando o universal de todos os tempos, que, nesse caso específico, sintetiza-se nas contradições do homem, nos dilemas da solidão e do vazio de silêncio que ele carrega consigo e através desse *voyeurismo* hispânico revelados.

É certo que a análise de “Toledo”, mesmo específica como promete seu título, demonstra elementos que percorrem os outros textos de *Tempo espanhol* – independentemente de quão profunda seja no livro a presença deles. Não dizemos que o poema chegue a ser uma síntese do livro, até porque seria exagero de nossa parte. Ainda assim, não negamos que esse texto apresenta, como mostramos, chaves importantíssimas para entendermos alguns interesses de Murilo Mendes na elaboração de seu texto ou, ao menos, proporcionados por este. A nosso ver, é de suma importância ainda ler esse livro conjuntamente com *Espaço espanhol*, cujo itinerário em prosa pelas principais cidades hispânicas propicia ao poeta reflexões que são praticamente as mesmas do livro de poemas. A fim de só mais um exemplo, citamos o seguinte trecho, “Toledo”:

Lá em baixo, na casa-museu da duquesa de Lerna (lugar muito de se ver), o retrato do cardeal Tavera por El Greco poderia significar o estema da cidade: severa, apostando com a morte, autovisionária, recriada por um pintor do absoluto que, nascido longe, soube incorporá-la até o osso; provavelmente sua psique foi alterada pela planta irregular de Toledo.⁴⁶

Percebamos como Murilo compreende a psicologia de El Greco: “provavelmente [...] alterada” pela geografia de Toledo. Ele, nisso, repete com outros termos e mais ou menos o pensamento de Harold Wethey: “As time passed El Greco tended more and more to eliminate the background and making the setting reflect the mood of the subject.”⁴⁷. E se não estamos esquecidos do depoimento de Vicente Aleixandre, citado mais acima, notamos que o poeta parece falar do pintor como se falasse de si próprio, como se traduzisse no outro aquilo que enfrenta diante dos dados que o espaço desperta nele, tanto pelas irregularidades da geografia de Toledo, quanto pelo que de maior a cidade viveu histórico-culturalmente. Na verdade, fantasmas do silêncio e da solidão a ecoar, numa outra época, os dramas de silêncio e solidão do próprio poeta. Sentimentos, por fim, passíveis de serem resumidos nos versos de outro poema de *Tempo espanhol*, “Homenagem a Cervantes”: “Na solidão do ar absoluto de Castela/ Distingui minha medida temporal.”⁴⁸ A região é específica (Castela), mas, conforme vimos, tudo ecoa

46. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 1137.

47. “À medida que o tempo passava, El Greco tendia mais e mais a eliminar o fundo e a fazer o cenário refletir o temperamento do sujeito.” (WETHEY. *El Greco and his school*, p. 55)

48. MENDES. *Poesia completa e prosa*, p. 588.

o que é Espanha, ou ainda, como também vimos, tudo ecoa o que é homem no tempo/espço e o que é tempo/espço no homem.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fábio de Souza. **O engenheiro noturno**. São Paulo: Edusp, 1997.

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

BALANCIN, Euclides Martins (Trad.). Eclesiastes. In: **A Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2000.

BROWN, Jonathan. **Pintura na Espanha**. Trad. Luiz Antônio Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

CAMPOS, Haroldo de. Murilo Mendes e o mundo substantivo. In: _____. **Metalinguagem & Outras metas**. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

COSSÍO, Manuel. **El Greco**. Buenos Aires: Espasa/ Calpe Argentina S.A., 1944.

CRAVANÇOLA, Esmeralda Barbosa. **Poesia Liberdade**: um estudo da poética muriliana. 2010. 93 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

GUINARD, Paul. **El Greco**. Lausanne: Skira, 1956.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Org. Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERQUIOR, José Guilherme. A pulga parabólica. In: _____. **A astúcia da mimese**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1972.

MERQUIOR, José Guilherme. Murilo Mendes ou A poética do visionário. In: _____. **Razão do poema**. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MOURA, Murilo Marcondes de. **A poesia como totalidade**. São Paulo: Edusp, 1995.

NAVES, Rodrigo. **El Greco**: O mundo turvo. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RICOEUR, Paul. **La mémoire, l'histoire, l'oubli**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. **Persiles y Sigismunda**. Madrid: Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914. Tomo II.

SERRALLER, Francisco Calvo. **El Grego**. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

VALDIVIELSO, José de. Vida, excelencias y muerte del gloriosísimo patriarca san José. In: ROSELL, Cayetano (Org.). **Poemas épicos**. Madrid: R. Rivadeneyra, 1854. Tomo segundo.

VEGA, Lope de. **La Dorotea**. Madrid: Edición de Américo Castro, 1632.

WETHEY, Harold. **El Greco and his school**. New Jersey: Princeton University Press, 1962.