

EL GRECO: A PINTURA ESSENCIAL

EL GRECO: THE ESSENTIAL PAINTING

Ricardo André Ferreira Martins¹

¹ Autor para contato: Universidade Paulista - UNIP, Limeira, SP, Brasil; (19) 3533-8579;
e-mail: ricardoafmartins@click21.com.br

Recebido para publicação em 08/04/2003

Aceito para publicação em 15/01/2004

RESUMO

Este trabalho visa realizar uma análise do poema *El Greco* de Murilo Mendes, constante no livro *Tempo espanhol*. Estuda a relação entre a poesia de MM e a comunidade espanhola, ou seja, busca uma aproximação real do tema com a realidade vivida pelo poeta. Realiza uma análise temática do poema em questão, estabelecendo vínculo entre a sua estrutura imagética com a vida e obra do pintor espanhol e o tema de Espanha, comum tanto ao homem como ao artista. Aproxima a análise com a opção temática do autor.

Palavras-chave: poesia, Espanha, pintura, comunidade, cultura, história

ABSTRACT

This work presents an analysis of the poem *El Greco*, by Murilo Mendes, included in the book *Tempo espanhol*. It studies the relationship between the MM's poetry and the Spanish community, trying to deal with the theme in relation to the reality lived by the poet. A thematic analysis of the poem is performed in order to establish a link among its imagistic structure, the life and work of the painter, and the theme of Spain, present both in the man and in the artist. It thus links the analysis with the thematic option of the author.

Key words: poetry, Spain, painting, community, culture, history

1. Introdução teórica

Quando Haroldo de Campos publica em 63 o ensaio intitulado *Murilo e o mundo substantivo*, já Murilo Mendes havia publicado *Tempo espanhol*, em 59. A partir deste ensaio, tomando por base um

aforismo contido n' *O discípulo de Emaús* – “Passaremos do mundo adjetivo para o mundo substantivo” – , Campos tenta estabelecer parâmetros para uma poética, em Murilo, voltada de forma contínua para a *expressão direta*, para a “substantivação” (Barbosa, p. 120). Acredita, portanto, Campos que, neste

aforismo, estaria encerrada uma “programação estética” (Campos, p. 55), que atinge seu momento de máxima realização *substantiva* em *Tempo espanhol*.

Não obstante, todavia, os exemplos colhidos pelo ensaísta para legitimar sua tese, deve-se notar que os colhe de forma esparsa na grande maioria das vezes. Deste modo, em versos isolados, tenta apontar em Murilo uma vocação consciente em direção a uma crescente *substantivação* no interior de seus poemas. Neste sentido, o ensaísta parte para a enumeração de motivos e razões que dão consistência às suas assertivas:

Pode-se dizer que o itinerário do poeta, a culminar em *Tempo Espanhol*, de 1959, tem sido um longo empenho no sentido de *transfundir* essa posição teórica na prática de sua poesia. (Campos, p. 55)

Deste modo, ao falar de um processo de *substantivação* em Murilo, o crítico Haroldo de Campos não somente vai configurá-la de forma mais específica em *Tempo espanhol*, como irá apontá-la na formação de “muitos poemas de obras anteriores”, onde já se percebe a *dissonância*, naquilo que chama de “campo da imagem” poética. Esta *dissonância imagética* nos poemas de Murilo, aliada a uma “rítmica dissonante”, constituem os dois elementos básicos que serviriam de base para o processo de *substantivação* na obra muriliana (Campos, p.55-56). Portanto, situando o problema da dissonância da lírica moderna em Murilo, teremos, de um lado, a utilização de *imagens dissonantes*, típicas nos poemas da lírica européia do século XIX, que atingem poetas deste século com uma “força de expressão” (Friedrich, p. 16) surrealista, também presente no poeta mineiro. Por outro lado, como esta *dissonância imagética* é causada, sobretudo, por um *deslocamento* da função usual da linguagem, procedimento fartamente adotado pelo surrealismo, entende-se, afinal, porque esta dissonância se opera na obra de Murilo, que se utiliza, em seus poemas, de um

procedimento de construção surrealista, todavia, de forma mais *cerebral*. Da mesma forma, João Cabral teria adotado o mesmo procedimento em *Pedra do sono*, livro cuja atuação no campo da *dissonância imagética*, isto é, cujas imagens, em tons surrealistas, são executadas por um mecanismo ditado, em sua maior parte, pelo critério seletivo, mental, analítico. As imagens não vêm à mão através da *escrita automática*, onde reinam as forças do inconsciente humano, mas por um processo onde as imagens são selecionadas, pelo *trabalho de arte*, porém sofrendo um deslocamento no campo da sintaxe, o qual provocará a dissonância no interior do poema:

Soltas a sigla, o pássaro e o losango.
Também sabes deixar em liberdade
O roxo, qualquer azul e o vermelho.
Todas as cores podem aproximar-se
Quando um menino as conduz no sol
E cria a fosforescência:
A ordem que se desintegra
Forma outra ordem ajuntada
Ao real - este obscuro mito. (Barbosa, p. 142)

Portanto, a sucessão de imagens, assim dispostas, provoca no leitor a “tensão dissonante”¹ da poesia moderna que, através deste procedimento, o induz a um “comportamento inquieto” diante do poema. Isto se dá na medida em que o poeta rompe com a cadeia silogística da palavra, negando o discurso pela *intransitividade*, impedindo que o significado do poema venha à tona, diante dos olhos do leitor. Ao contrário, o que se tem, na verdade, são cortes, “arestas sucessivas”, que rompem o diálogo com o leitor, que aguarda, de forma silogística, lógica, a percepção do *conteúdo poético* dentro do poema, isto é, espera que o poema tenha um significado. Haroldo de Campos ilustra este procedimento, aludindo que o poema não deve aludir, na lírica moderna, a *campos semânticos* de uma palavra, como se fazia na poesia árcade, para obter-se o chamado “clima poético”. Para tanto, explica:

¹ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (antologia). São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1978, p. 54. Uma excelente concepção da dissonância moderna colhemos na seguinte passagem: “Essa tensão dissonante da poesia moderna exprime-se ainda em outro aspecto. Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma água intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, freqüentemente, ser entendidas como tais. Entretanto, elas aparecem nos conteúdos.”

...(se o poema é poema sobre o mar, por exemplo, nunca se poderá admitir a intromissão no vocabulário do poeta de um gramofone ou de um rato, pois só serão lícitas palavras como “hipocampos”, “nereidas”, “algas”, etc...). (Friedrich, p.55-56)

Assim, o campo plástico do poema tanto será melhor quanto maior for o grau de *dissonância imagética* em relação ao *conteúdo*, ao significado, que permanece inextricável, através de uma rede de imagens sucessivas, que vêm em forma de palavras descontextualizadas, deslocadas de seus nichos de significados habituais. O aspecto visual do poema, portanto, ganha dimensões insólitas, pois, ao utilizar do aparente “conflito entre a linguagem dita ‘poética’ e o coloquial” (Friedrich, p. 56), o poeta cria metáforas de grande riqueza imagética. Imagem e metáfora fundem-se, portanto, em um amálgama indissolúvel, no qual o *significado* do poema (se é que existe) desaparece do campo da percepção cognitiva do leitor, que fica apenas com o *campo da imagem*:

Sim: o abismo oval atrai meu pés.
Leopardo familiar, a manhã se aproxima.
Preciso conhecer em que universo estou
E a que translações de estrelas me destinam.
Em três épocas me observo ausentado:
Na pré-história, no presente e no futuro.
Trago sempre comigo uma morte de bolso.
Assalta-me continuamente o novo enigma
E uma audácia imprevista me pressinto.
Arrasto minha cruz aos solavancos,
Tal profunda mulher amada e odiada,
Sabendo que ela condiciona minha forma:
E o tempo do demônio me respira.
Gentilíssima dama eternidade
Escondida nas raízes de meu ser,
Campo de concentração onde se dança,
Beatitude cortada de fuzilamentos...
Retiram-me o véu que sei de mim.
Ontem sou, hoje serei, amanhã fui. (Pichio, p. 71)

Eis aí o *newsreel* poético (Campos, p. 56), o “surrealismo” que, a exemplo do que ocorre em Cabral, é mais um trabalho consciente da linguagem com a linguagem, enquanto “procedimento construtivo” lógico, do que o que, ainda na geração de 45, é confundido com a “evanescência de conteúdos”, tão bem assimila-

da em Rilke (Barbosa, p.122), que constrói a sua poesia através de uma sucessão elétrica de imagens, como ocorre nas *Elegias de Duíno*.

Na realidade, ao apontar elementos *substantivos* na obra muriliana, Campos quer dizer, malgrado o torneio lingüístico, elementos *concretos*, que apontam para a *concretude*, para o *nome* das coisas, dos seres, dos objetos. Este direcionamento também é dado no sentido de um crescente *objetividade* na linguagem, cujo ápice teria sido atingido em *Tempo espanhol*, com a utilização de imagens que apelam para coisas concretas, postas em relevo por uma linguagem seca, áspera, *substantiva*, que constitui uma das características mais evidentes da poesia espanhola. Assim, a “concretude” o “rigor” ou “substantivação” (Barbosa, p. 122) na obra de Murilo adquirem dimensões mais objetivas, mais “diretas”, à medida que também diminui seu “enregelado hermetismo” (Pichio, p.61-73). Todavia, isto só se dá na mesma medida em que sua poesia alce as alturas da *dissonância imagética*:

O choque de teus pensamentos furiosos
Com a inércia da boca e dos braços de outros
O choque dos cerimoniais antigos
Com a velocidade dos aviões de bombardeio.
O choque da foice contra a crista dos milionários
O choque das catástrofes migradoras
Com o silêncio das linhas retas nas janelas.

A tempestade calcula um choque de distâncias
Com os leões imóveis nos sepulcros bizantinos.
Chocam-se as águias arredando a noite
Com o armário que, inalterável, ruma.
Um ouvido resistente poderá perceber
O choque do tempo contra o altar da eternidade.
Choca-se a enorme multidão sacrificada
Com o ditador na metralhadora.
Choca-se a guilhotina erguida pelo erro dos séculos
Com a pomba mirando a liberdade do horizonte.
(Pichio, p. 72)

O que, de imediato, salta deste poema aos olhos são justamente as imagens, que vêm em ritmo de enumeração, de marcha, de cavalgada. A impressão é reforçada pelo *ritmo dissonante* empregado com o uso de determinadas aliterações com o fonema *c*, que ao longo do poema é reiterada nas palavras *com*, *cho-*

que, calcula, contra, sepulcros. Além, é claro, da “construção anafórica” (Campos, p.56). O poema cria, portanto, um espaço imagético e sonoro, as palavras vêm carregadas de tensão sonora, dissonante. Entretanto, este procedimento vai sofrer uma radical mudança em *Tempo espanhol* (Mendes).

De acordo com Raul Henriques Maimone, teremos, em *Tempo espanhol*, a configuração de uma poesia de viagem, de caráter descritivo, com imagens de natureza visual, quer se refiram à paisagem concreta de Espanha, quer remetam à sua história através dos séculos e seus personagens mais relevantes (Maimone). Representando desta forma um conjunto de reflexões de natureza poética sobre a cultura espanhola, *Tempo espanhol*, pela sua própria estrutura, apresenta-se voltado para a perspectiva da compressão dos acontecimentos não de natureza cultural ou histórica, mas também representa um conjunto de reflexões sobre “a vida, a morte e as contradições das relações individuais com o mundo” (Maimone, p.110).

Deste modo, em *Tempo espanhol* teremos um Murilo voltado para as coisas concretas do mundo, tomando como ponto de partida a Espanha, cuja apreensão é realizada por uma nova forma de relacionar-se com a arte, a história e a literatura de origem espanhola, mais do que exatamente “a partir de experiência direta de um longo tempo de permanência em Espanha” (Maimone). Esta mímesis intelectual e poética, realizada nesta obra muriliana, busca capturar a essência poética de uma “Espanha árida e essencial”, o que o fez, de partida, buscar por uma linguagem poética mais seca, mais direta, mais objetiva, como bem compraz aos “secos poetas espanhóis”, com os quais Murilo não apenas travou conhecimento de leitura, mas tomou também como exemplos modelares para a sua estética literária. Assim, estamos diante de um Murilo mais essencial, mais enxuto do ponto de vista formal, voltado para construções sintáticas mais simples, afastando-se, desta forma, do trabalho árduo com a *dissonância imagética*, voltando-se para uma linguagem de cinzel, uma linguagem de poucos adjetivos, de pouca musicalidade, capaz de atingir o cerne da poesia que se quer mais despojada e mais ascética.

Portanto, temos em Murilo uma Espanha que modela a consciência, induz ao trabalho mais exaustivo com a palavra, amplia as possibilidades do trabalho com o verso. Murilo nos apresenta, assim, uma Espanha

idealizada, capaz de vencer as forças históricas que a enleiam com o mito da resistência, prefigurado no poema inicial *Numância*, passando pelos seus heróis, homens e mulheres que fizeram deste país um tema e um modelo de suas vidas.

Deste modo, de acordo com Octavio Paz, poesia e sociedade se confundem. Para ele, a criação passa pela “violência sobre a linguagem”, a qual conduz o poeta a um profundo esforço pelo “desenraizamento das palavras”, que se querem transmissoras do fenômeno poético (Paz, p. 47). Convém assinalar que as palavras, uma vez arrancadas de seus nichos de significação habituais, transitam para a metaforização que, distinguindo-se dos processos significativos da fala coloquial, transforma os vocábulos em algo único, capazes de transmitir a intensa força lírica das imagens poéticas. Assim, em *Tempo espanhol* não temos senão a manifestação deste processo, em grau e modo diferentes dos que Murilo vinha até então empregando em sua poesia.

Segundo Paz, poeta e povo são, em seus misteres particulares, elementos constitutivos do fenômeno poético. Cada um, a seu modo, transmite a experiência que dá origem a um poema, posto que “poeta e leitor são dois momentos da mesma realidade”. Se o poeta cria o poema, “o povo, ao recitá-lo, recria-o” (Paz, p. 47), e este movimento binário produz o efeito desejado por ambos - a poesia. Não é insensato afirmar que o fenômeno poético alimenta-se desta fonte, pois a linguagem depende, intrinsecamente, dos elementos históricos de uma comunidade, de um povo, para renovar-se continuamente, em direção a uma ascese contínua, até atingir a depuração. A poesia, como arte suprema da linguagem, contribui de forma decisiva para a consecução deste processo vivo e dinâmico. Ela está presente nas camadas mais vivas de um determinado povo, de uma determinada cultura, em determinada época. Sem ela, torna-se menos provável que um povo nos transmita o legado total de sua grandeza. Sem a poesia, uma cultura torna-se fragmentária, e perde-se. Portanto, “popular ou minoritária, a linguagem que sustenta o poeta possui duas características: é viva e comum”, ou seja, “usada por um grupo de homens para comunicar e perpetuar suas experiências, paixões, esperanças e crenças” (Paz, p. 47-48). Da mesma forma que não se pode avaliar uma cultura inteira apenas através de uma coluna ou pórti-

co partida, “ninguém pode escrever um poema numa língua morta, exceto como exercício literário”. Na ausência de uma cultura viva, uma língua com falantes, a poesia, em sua forma mais pura, não existe. É impossível a realização de um legítimo poema sem a presença de uma comunidade, pois “sem leitor, a obra só existe pela metade” (Paz, p. 48). Há uma gama de significados e imagens de uma determinada língua que somente o falante nativo pode compreender em sua totalidade, pois que elas se dão de forma intuitiva e têm uma lógica toda particular, única e insubstituível.

A metáfora confere, pois, poderes quase demiúrgicos ao poeta. Somente ela é capaz de transformar a linguagem em pura imagem, transcendendo o mister de seus significados comuns, habituais, quotidianos. Somente a metáfora é capaz de *donner un sens plus pur aux mots de la tribu* (Barbosa, p. 25), que torna o poeta o intérprete único de uma época, de um povo, de uma cultura, mas sempre estabelecendo relações entre a linguagem e a comunidade.

De acordo com João Alexandre Barbosa, o trabalho com a linguagem possibilita uma compreensão viva de um poema, posto que “as relações entre o poeta e a realidade não apenas se realizam através do poema, por sua mediação: antes de chegar à realidade pelo poema, este constrói a sua realidade através da qual, na qual, as ‘palavras da tribo’ são recuperadas intransitivamente, ao mesmo tempo que abrem o trânsito para a diacronia” (Barbosa, p. 25). Linguagem e sociedade, neste sentido, constituem uma trama formidável. Portanto, em *Tempo espanhol* percebemos que as “palavras da tribo” espanhola são recuperadas em um sentido diacrônico, isto é, histórico, pelo modo como reconstituem o fio que vai desde Numância até os tempos modernos de Espanha, que, através da linguagem, ocupa espaço simbólico através do tempo que constrói o seu edifício cronológico por meio de uma realidade instaurada pela poesia. Esta inevitavelmente realiza sua expressão mediante experiências de sentido e transmissão de sentido. O tempo histórico aqui é retomado por um trabalho com a linguagem, que se quer ibérica, como a linguagem dos *secos poetas espanhóis*. Daí porque podemos entender o esforço de Murilo em voltar para o “campo da linguagem expressiva” que, “além de construção bastante marcada pelo essencial e severidade, indagações específicas sobre a

própria linguagem e as estruturas poéticas” (Maimone, p. 110-111), oferece-nos uma reflexão sobre a Espanha em diversas etapas de sua história e da formação de seu povo e de sua cultura. Não é por outra razão que Murilo toma de empréstimo todo um rol de nomes, eventos e motivos espanhóis, e os comenta em poesia.

Portanto, ainda de acordo com Barbosa, “a metáfora é agora a metalinguagem de uma reflexão diacrônica” (Barbosa), capaz de reengendrar a linguagem e a origem de um povo. Mas, segundo Octavio Paz, “não há povo - há massas organizadas”. Entre o povo e o poeta há distâncias a serem percorridas e preenchidas, pois “ir ao povo’ significa ocupar um lugar entre os ‘organizadores’ das massas” (Paz, p. 49), papel que, muitas vezes, tem sido atribuído ao poeta em diferentes episódios da história. Basta nos lembrarmos de Homero e Virgílio, ou mesmo, em nossa língua, de Camões ou Pessoa. Todavia, a poesia não se encontra, de forma específica, nas massas organizadas. É um equívoco pensar que grandes revoluções geram grande poesia. De acordo com Paz, “a poesia vive nas camadas mais profundas do ser, ao passo que as ideologias e tudo o que chamamos de idéias e opiniões constituem os estratos mais superficiais da consciência”. De qualquer modo,

o poema se nutre da linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas. O poema constrói o povo porque o poeta remonta a corrente da linguagem e bebe na fonte original. No poema a sociedade se depara com os fundamentos de seu ser, com sua palavra primeira. Ao proferir essa palavra original, o homem se criou. (Paz, p. 49-50)

Segundo a concepção octaviana, as figuras históricas representam os mitos de um povo, sem os quais é impossível reconstituir os sentimentos que o animava, e o impeliu a construir uma história e uma civilização. Os mitos são os modelos de uma sociedade, da mesma forma que “Aquiles e Odisseu são algo mais que duas figuras históricas: são o destino grego criando-se a si mesmo” (Paz). Os mitos não são, portanto, apenas lendas do imaginário popular. Eles constituem elemento de admiração, são a representação viva dos anseios e das aspirações mais íntimas de um povo. “O

poema é mediação entre a sociedade e aquele que a funda. Sem Homero, o povo grego não seria o que foi. O poema nos revela o que somos e nos convida a ser o que somos” (Paz).

Mas se em *Tempo espanhol* temos a apreensão de uma Espanha realizada a partir da “reorganização de valores culturais adquiridos em contato com a arte, a literatura e história espanholas”, muito mais “do que a partir de experiência direta de um longo tempo de permanência” (Maimone, p. 110), é estranho que Murilo tenha conseguido penetrar tão a fundo na alma espanhola. Assim, dito isto desta forma, podemos duvidar do resultado obtido por Murilo se, ao tentar apreender uma Espanha idealizada pela poesia, na tentativa de captar a essência hispânica através do contato com “o tempo, as artes em momentos diversos, a vida, a morte e as contradições das relações individuais com o mundo” (Maimone, p. 109-110), não tentasse igualmente realizar uma leitura de quem observa com zelo e admiração. A abordagem, portanto, é realizada mediante um outro foco, uma outra perspectiva, mais de fora para dentro, que não é a perspectiva espanhola propriamente dita.

Portanto, todo o material fornecido pela história, pela cultura e pela alma do povo espanhol será colhido por Murilo para ser forjado em poesia, sempre numa perspectiva de quem observa e os transforma. É neste sentido que Paz afirma que “o poeta, ao contrário, opera de baixo para cima: da linguagem de sua comunidade para do poema. Em seguida, a obra regressa às suas fontes e se torna objeto de comunhão. A relação entre o poeta e seu povo é orgânica e espontânea” (Paz, p. 50).

A tendência, deste modo, do trabalho poético, é oferecer-nos uma imagem de nós mesmos, através das metáforas, das imagens. Uma imagem gerando uma outra, e assim por diante. Mas, com o tempo, a linguagem utilizada pelo povo vai perdendo seu poder poder imagético, pois “o povo se divide em classes e grupos; depois se petrifica em blocos” (Paz). A linguagem destes grupos ou blocos perde, aos poucos, seu referencial com uma comunidade maior, e assim, fecha-se em si mesma. Ocorre que, com isto, “a linguagem comum se transforma num sistema de fórmulas”, que mais tarde, podem converter-se em uma outra língua, pondo fim àquela que a originou. Deste modo, “com vias de comunicação muradas, o poeta se vê sem linguagem na

qual possa se apoiar, e o povo sem imagens nas quais se reconheça” (Paz).

Aí está a diferença entre a poesia e os mitos. Os mitos dão as imagens com as quais o poeta poderá trabalhar, um dia. Nelas, o povo há de reconhecer a si mesmo. Podemos entender isto ao lermos *Os Lusíadas*, de Camões. A poesia é mais, contudo, que um testemunho mítico ou histórico. É uma construção estética, que possibilita a imortalização das imagens vivas de uma comunidade. Sem elas, não há poesia. Elas só podem ser colhidas em permanente contato com a fonte que as origina. De outro modo, temos uma tradição que não se perpetua. Mas o valor de um poema não pode ser medido pelos materiais que utiliza, senão pela intensidade lírica que ele contém, pois “o poeta utiliza, adapta ou imita o fundo comum de sua época - isto é, o estilo de seu tempo -, porém modifica todos esses materiais e realiza uma obra única” (Paz, p. 20-21).

2. Análise do tema

De uma maneira geral, os poemas constantes em *Tempo espanhol* consagram-se à construção de versos que buscam afastar-se do trabalho com a *dissonância imagética*, característica essencial dos livros de Murilo em fases anteriores. O poeta, agora, mais magro em seus recursos, prima pela *expressão direta* em seus poemas, negando assim a intransitividade de uma poesia que busca sair do *mundo adjetivo* para o *mundo substantivo*. Deste modo, todo o livro sofre um acúmulo de “expressões selecionadas” pelo rigor do poeta, expressões estas que se referem tanto a campos semânticos de escolha consciente para a composição dos poemas, quanto a uma preferência particular de Murilo Mendes. Isto nos aproxima de uma tentativa da poética das essências, “enraizada na concretude do real, na linguagem contida do verso curto e incisivo de *Tempo espanhol*” (Maimone, p. 116).

A atitude de Murilo sai, portanto, da esfera da *intransitividade*, entendida como a negação da *pura designação*, circunscrita a seus misteres de significação habituais (Barbosa, p. 9). A metáfora, assim, sofre uma diminuição de sua intensidade lírica, a linguagem aproxima-se da prosa, quer quanto ao andamento rítmico, quer quanto ao trabalho com os campos

semânticos, que deixam de ser dissonantes.

Mais de um autor, entretanto, aponta que a poesia de Murilo é “estranhamente amelódica” (Campos, p. 56), em função talvez de seus escassos recursos de *melopéia*. A idéia do logos, do nome, se instala de forma mais predominante na poesia muriliana, e, deste modo, reforça-se a *logopéia*, isto é, a dança rítmica das idéias. Desta forma, o ritmo em Murilo apóia-se, sobretudo, no ritmo das idéias, quer venham em forma de anáfora, quer venham em forma de imagem, quer venham em andamento de prosa. Todavia, todos são unânimes em admitir a pobreza rítmica dos poemas de Murilo:

Os próprios entusiastas de Murilo Mendes ressaltam a intenção antimelódica, “dissonante”, de seus versos. Entramos aqui numa discussão teórica. O próprio Murilo Mendes disse que seus versos se inspiravam mais na música assimétrica, moderna, angulosa de Stravinsky do que nas concórdias eufônicas, nas harmonias do som do classicismo – e ele era um fanático de Mozart. (Coelho, p. 5)

Contudo, todo o *Tempo espanhol* apóia-se no uso de “versos concisos e imagens concretas e densas” (Maimone, p. 117). Entretanto, nota-se que, ao contrário do que ocorre nos poemas anteriormente transcritos neste trabalho, o que sobressai, de forma geral, é que a linguagem cede espaço a um pensamento mais lógico, sem muitas tintas “surrealistas”, de modo que o tom prosaico torna-se a nota comum.

Deste modo, a linguagem deixa de ser “obscura, hermética, altamente plurissignificativa, carregada de grande simbolismo e presa à instauração de outras relações semânticas que procuram o inusitado, tentando a desautomatização da própria palavra por meio do incomum” (Maimone).

Todas as características até aqui apontadas podem ser constatadas no poema que tomamos aqui para análise temática. Trata-se do poema *El Greco*:

Aparentemente sem medida,
Aparentemente distante do mundo
Eis o pintor da espécie castelhana:
Estuda seu homem descarnado,
Afeito à exigência do deserto.

Seus personagens quando sobem ao céu
São espanhóis que fundam a vida,
Amam lidar, pelejar,
Tocar a morte com a espada.
São tristes que deixam a mundo,
Que não têm toda a certeza
De ressuscitar: são espanhóis.

*

El Greco, bizantino, italiano incerto,
Encontra em Castela sua medida,
Em Toledo sua matéria e forma própria.
Desde então é o castelhano que se exprime
Incorporado à natureza cotidiano,
Mantido no elemento orgânico de Toledo,
No Tejo barrento, no penhasco e na ferrugem.
Próximo ao toledano que circula nas ruas,
À vida gótica da catedral maciça,
Próximo ao israelita, ao árabe, ao cristão,
Fundidos na espessura concreta de Toledo.

*

El Greco funda o estilo plástico de Castela.
Emprega a ferrugem, as tintas sujas
Para tratar sua fisionomia seca.

Desde então ajusta ao homem
Seus anjos e seus santos.
O santo participa de nós todos,
Comunga nossa matéria mineral,
Comunga nossa aridez e nossa lida.
Por isso El Greco trata-o como homem
Antes de o transladarem aos altares:
Homem castelhado vertical,
Submisso à lei interior que o alimenta e consome.
Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
Quem o situaria?

*

Os heróis de El Greco
Vivem da substância de Toledo.
Enxertados na natureza
O sobrenatural os recebe. (Mendes, p. 592-3)

O tema central do poema é, pois, El Greco e sua relação como homem e artista em relação ao motivo de Espanha. O dado biográfico salta aos olhos,

sobretudo na segunda instância do poema, onde é traçado um perfil do pintor e sua realização em Castela.

Trata-se, deste modo, de um poema composto de sete estrofes assimétricas, cujos versos sem metro, ou de metro variado, não apresentam rimas convencionais, ordenadas em pares rítmicos, que denunciariam a intenção de utilizar-se este recurso. Encontra-se dividido em quatro instâncias, distintas umas das outras, quer quanto à estrutura, quer quanto ao estilo de abordagem do tema central.

Temos, pois, na primeira estrofe um quinteto, que oscila em versos heterométricos, entre nove e dez sílabas métricas. Na segunda estrofe tem-se uma sétima, também com versos heterométricos, mais irregulares, entre sete e onze prováveis sílabas métricas.

Quanto à segunda instância, temos uma estrofe de onze versos, com o mesmo possível metrônomo da estrofe anterior. Já na terceira instância, temos, primeiramente, um terceto seguido de uma estrofe de onze versos heterométricos. Por último, tem-se um quarteto. Todas as instâncias encontram-se divididas, na edição utilizada para esta análise, por um asterisco.

Há um uso mais freqüente de adjetivos, que são, todavia, intensamente associados aos substantivos, que predominam durante todo o poema. De acordo com Maimone, “o substantivo nomeia e revela, provocando o surgimento direto e contundente do espírito trágico da lição” (Maimone, p. 119). Neste poema, o emprego dos campos semânticos centraliza-se na busca de uma definição de *El Greco*, ao situá-lo dentro do tema de Espanha, comum tanto a Murilo quanto ao pintor castelhano. Como havíamos demonstrado em momentos anteriores, tal emprego reduz a possibilidade de “construções inusitadas”, que impossibilitam a *expressão direta* dentro do poema, onde o tanto o léxico como a sintaxe fundem-se em um elemento mais ordenador, “como convém a uma linguagem que se quer direta, seca, essencial e objetiva” (Maimone). Desta forma, temos assim, ao longo do poema, uma espécie de “fluir [semântico] característico da prosa”, que, ainda de acordo com Maimone, provoca o fenômeno poético “sem abdicar da densidade e concentração dos sentidos ou significações da lírica, o que, no fundo, de certa maneira, provoca o que Hugo Friedrich chamou de *tensão dissonante* ou, em parte, *tensão formal*” (Maimone) (grifos nossos). Neste sentido, a clareza da linguagem empregada por Murilo é intencional, da

mesma forma que, na lírica moderna, a “obscuridade é intencional” (Friedrich, p. 16), e flui de acordo com a tentativa do poeta criar uma linguagem acessível somente a iniciados em poesia, o que impossibilita, da mesma forma, o fenômeno da *cognição intelectual* ou do conhecimento da significação do poema. Ao contrário, neste poema, percebemos que a “cognição” é facilitada pelo emprego de um campo semântico menos obscuro, menos plurissignificativo, menos polissêmico e, portanto, de interpretação menos duvidosa e polêmica. Isto, todavia, não garante que o texto de Murilo seja de todo acessível.

El Greco, pintor espanhol de origem grega, da qual decorre o seu epíteto, chama-se, na verdade, Domenico Theotocopoulos. Nasceu em Heracléia, na província de Cândia, na ilha de Creta, em 1541, e morreu em Toledo, na Espanha, em 7 de abril de 1614. Sua primeira formação artística deve-se, talvez, a pintores bizantinos de ícones, que teriam influenciado, mais tarde, sua concepção artística da espécie humana. Aos vinte e cinco anos, provavelmente, foi para a cidade de Veneza, onde se supõe que tenha sido aluno de Ticiano, cuja influência é evidente em suas obras. Contudo, igualmente influenciou-se pela pintura de Tintoretto, Correggio e pelos Bassano, como também pelos maneiristas Pontormo e Parmeggianino.

No ano de 1570, parte para Roma. Estuda os murais de Michelangelo na capela Sistina. Após isso, até o ano de 1577 não se tem notícias do que teria feito o pintor em suas andanças pela Europa. É provável que, em 1576, tenha chegado à corte da Espanha, em razão da afluência de vários artistas italianos, convidados por Felipe II para decorar o Escorial. Ao chegar, foi hostilizado pelos pintores que ali já se encontravam, entre eles Tibaldi, Zuccaro, e outros.

Entretanto, em 1577, muda-se para Toledo, onde El Greco encontra a si mesmo, para entrar definitivamente para a história universal da arte. A atmosfera de Toledo permite ao artista criar um estilo único, pessoal, com o qual irá realizar suas grandes obras, todas realizadas em Espanha (Enciclopédia Mirador Internacional, p. 5488-5490). Neste ponto, inicia-se nossa análise.

Logo nos primeiros versos do poema de Murilo, nota-se uma perfeita alusão ao significado do nome El Greco para o universo espanhol:

Aparentemente sem medida,
 Aparentemente distante do mundo
 Eis o pintor da espécie castelhana:

Relembrando Octavio Paz, dentro deste poema percebe-se como se penetra o universo do qual se constitui “a linguagem viva de uma comunidade, de seus mitos, seus sonhos e suas paixões, isto é, suas tendências mais secretas e poderosas” (Paz). Deste modo, El Greco, que assume o papel de um mito espanhol, através da arte, é a viva encarnação da linguagem, da alma da grande comunidade espanhola, cuja apreensão não tem *medida*, a medida do tempo, a medida dos valores do mundo. Assim colocado em situação de transcendência, a figura de El Greco surge aos nossos olhos como algo *distante do mundo* das sensações temporais, pois conseguiu ir além do registro estético de sua época e, projetando-se para além dela, consegue ser o pintor perfeito da rude *espécie castelhana*, espécie de guerreiros, de homens que lidam com a aridez do solo e das contradições da existência humana. De todos esses elementos a poesia de Murilo também se nutre, formando desta forma a seiva que também alimentou, um dia, a pintura de El Greco. O universo de ambos aparece fundido neste poema, que é o universo de Espanha.

Contudo, El Greco atém-se mais ao universo específico de Castela, região árida de Espanha, onde a natureza propiciou o surgimento de uma raça de homens fortes, rudes, que se adaptou às exigências da paisagem que o cerca e modela suas vidas:

Estuda seu homem descarnado,
 Afeito à exigência do deserto.

A pintura de El Greco tem marcas profundas e singulares dentro do período que antecipa o Barroco. Realizando uma fusão da mestria obtida em Veneza com a atmosfera mística de Toledo, suas obras vão adquirir características pessoais e inconfundíveis. De temperamento religioso, o pintor afinar-se-á totalmente à cidade de Toledo, que nesta época era o centro do misticismo espanhol e até pouco tempo havia sido a capital. Influenciado por estes elementos, a pintura de El Greco transforma-se radicalmente. As cores vivas da escola de Veneza, os tons claros e escuros da pintura de Tintoretto e Bassano, além do alongamento

maneirista das figuras, fusionadas à visão mística de Greco e à atmosfera religiosa de Toledo, conferem às suas obras uma personalidade tão própria que, após sua morte, não conhecerá seguidores. Deste modo, a pintura de El Greco é única, pois:

Acentua a deformação longilínea das figuras, que sobem e flutuam no ar como chamas. A iluminação das cenas parece irreal, feita de clarões, de nuvens pesadas, de cores quentes colocadas arbitrariamente, a fim de criarem uma atmosfera sobrenatural. As deformações revelam seu maneirismo e antecipam o Barroco, mas têm profundidade psíquica muito maior, são sínteses apaixonadas do real com o irreal. (Enciclopédia Mirador Internacional, p. 5488)

A atitude dos personagens nas pinturas de El Greco vem sempre associada à atmosfera mística que os envolve, de maneira eloqüente, quer quanto ao colorido, quer quanto aos gestos característicos, quer quanto ao alongamento maneirista que dá a impressão que *sobem ao céu*. Deste modo, a *deformação longilínea* das representações de homens ou santos, além de acentuar a aparência de que estão como que subindo, é também uma evidência de como elementos da arquitetura, presentes nas catedrais góticas ou nas mesquitas muçulmanas, no que se refere aos seus alongamentos, podem influenciar a pintura. Também isto está presente no poema de Murilo:

Seus personagens quando sobem ao céu
 São espanhóis que fundam a vida,
 Amam lidar, pelejar,
 Tocar a morte com a espada.

De qualquer modo, o tema da morte, da luta pela vida e contra a morte, é um tema recorrente não somente nos poemas de Murilo, mas são tangenciados nos quadros de El Greco. Tanto a morte como a ressurreição, são vistas associadas tanto ao seu aspecto humano quanto divino. É o que se pode perceber em uma das pinturas mais conhecidas de El Greco, *O enterro do Conde de Orgaz*, que é considerada a sua obra-prima. O quadro, que se encontra dividido em duas partes distintas que têm em comum o colorido, os gestos e as atitudes extremamente humanas. Na parte inferior do quadro, temos o conde de Orgaz sendo

conduzido ao túmulo pelos santos Agostinho e Estêvão. Ao redor das figuras centrais, v-se um conjunto de nobres e clérigos, cuja tez pálida, rostos alongados com narizes pronunciados, olhos intensamente negros e brilhantes, revelam não somente o tipo espanhol característico da época, resultante de séculos de miscigenação com os muçulmanos e etnias provenientes do continente europeu, como também a elegância da aristocracia espanhola. Todavia, torna-se curioso como este mesmo tipo é transferido aos anjos, santos e  própria figura de Cristo na parte superior do quadro. Algumas figuras da parte superior lançam olhares para cima, como que percebessem a visão que se formava nos céus. Uma delas parece ter o rosto em êxtase. Há uma grande fuga das cores, combinadas com as linhas que parecem ter como ponto de fuga a figura central de Cristo na parte superior do quadro ou, de forma mais específica, a sua cabeça. Esta é o início da terceira fase de El Greco, onde está presente o *ilusionismo místico*, repleto de contrastes entre o amarelo e o azul, além do “esvoaçar inquieto dos panejamentos, os rostos em êxtase” (Enciclopédia Mirador Internacional, p. 5488-5489) que atingem o paroxismo. Aliás, em outro poema de *Tempo espanhol*, intitulado *Toledo*, temos a perfeita tradução em versos da significação mística deste quadro, que é a própria tradução do espírito espanhol:

Sobe para o céu o cavaleiro de Orgaz
 Que inserido em dois planos
 Ainda se comunica à terra
 Pelo fogo comprimido de Toledo.
 Cada figura toledana que o cerca
 Participa de sua morte:
 De ferro, surda.
 O silêncio explode no quadro,
 Na composição cerrada do primeiro plano:
 Silêncio e segura de Espanha
 Onde a morte, elemento ainda da vida,
 Marca a ressurreição do homem nu
 Que o segundo plano indica. (Maimone, p. 124)

Desta forma, temos neste quadro dois temas centrais: morte e ressurreição. Morte humana, vida divina. Eis, pois, uma demonstração, tanto no que se refere ao combate quanto à arte da tauromaquia, de como os espanhóis, povo afeito à luta, têm paixão por amar, lidar, pelejar, *tocar a morte com a espada*, a mesma

espada que pode, com elegância, matar o touro da morte.

Todavia, apesar de, aparentemente, a alegria latina ser uma característica da cultura espanhola, do temperamento do povo espanhol, não se pode afirmar que são, naturalmente, alegres. De fato, Murilo percebe tons de melancolia na atitude dos espanhóis pintados por El Greco. Parece que, apesar de todo o fervor e a crença espanhola na vida eterna, o desafio da morte representa, contudo, um termo onde a dvida na vida eterna se impõe. Daí, talvez, decorra o espírito guerreiro do povo espanhol, que desafia a morte em vida para vencê-la, e que têm que deixar a vida em pleno combate.  o mito da resistência espanhola, já aludido no poema *Numância*. Podemos disto extrair o significado da arte da tauromaquia para os espanhóis, porque, no fundo:

São tristes: que deixam o mundo,
 Que não têm toda a certeza
 De ressuscitar: são espanhóis.

Na segunda instância do poema, temos um perfil biográfico de El Greco. Entretanto, quando Murilo se refere ao passado *bizantino* do pintor, faz referência  sua provável iniciação artística com pintores de ícones de origem bizantina, na ilha de Creta. Deste modo, mais uma vez, o poeta faz referência  *medida humana* que El Greco encontra em Toledo, a sua própria medida como homem e artista, que o leva a encontrar-se a si mesmo, entre os toledanos. Daí, porque:

El Greco, bizantino, italiano incerto,
 Encontra em Castela a sua medida,
 Em Toledo sua matéria e forma própria.

Note-se que o poeta faz meno  sua passagem pela pensula itlica, onde, ao assimilar um vasto aprendizado entre os grandes nomes da pintura renascentista, tais como Tintoretto, Michelangelo, Ticiano, reúne então elementos que irão fundir-se em um estilo próprio, único entre os pintores de linguagem universal, e será Castela, ou mais especificamente a cidade de Toledo, que fornecer os ingredientes necessários  formação definitiva de El Greco como *pintor da espécie castelhana*, a espécie de homens longilíneos, de

tez pálida, temperamento guerreiro e rude, tema principal de sua pintura. Quando o consegue, ajusta-os perfeitamente à atmosfera mística que caracteriza não somente os seus quadros, mas também à sua própria personalidade:

Desde então é o castelhano que se exprime
Incorporado à natureza cotidiana,
Mantido no elemento orgânico de Toledo,
No Tejo barrento, no penhasco e na ferrugem.

Toledo, capital da província espanhola de mesmo nome, situa-se na região de Castela Nova, que é a sede do arcebispado primaz de Espanha. Situada na margem direita do rio Tejo, não muito longe de Madrid, a cidade apresenta características angulosas, cercada pelo rio por três lados, à exceção do norte. De arquitetura medieval, suas ruas são estreitas, tortuosas e inclinadas, com muitas ladeiras, ruelas e becos. O casario de Toledo é de cor avermelhada, ferruginosa, como as águas barrentas do Tejo. Na região mais antiga da cidade, situa-se o monumento do Alcácer, antigo castelo real, que é, talvez, a principal atração turística da cidade, além de uma enorme catedral em estilo gótico, onde se encontram pinturas de El Greco, Goya e Rubens, como também um famoso tesouro. Também há monumentos da arquitetura árabe, assim como bairros famosos pela sua história relacionada aos povos que para ali vieram, como é o caso de La Judería. De origens remotas, chamava-se no princípio *Toletum*, conquistada pelos romanos em 193 a. C., seguidos pelos visigodos, em meados do século VI. Com o domínio árabe, houve então fusão de três culturas: islâmica, hispânica e judeus sefardins. (Enciclopédia Mirador Internacional, p. 10937-10938)

Deste modo, podemos compreender um pouco mais o que significava Toledo para El Greco. Ali encontrava-se a fusão de várias culturas, das quais o próprio Greco provinha, e, desta forma, aproximado do toledano por traços espirituais comuns, pôde enfim realizar sua surpreendente e visionária obra, fundindo nela todos os elementos místicos, plásticos e étnicos de Castela, ou mais especificamente de Toledo:

Próximo ao toledano que circula nas ruas,
À vida gótica de catedral maciça,
Próximo ao israelita, ao árabe, ao cristão,
Fundidos na espessura concreta de Toledo.

Temos, pois, um perfil de El Greco e sua profunda relação com o motivo de Espanha, apreendida pelas tintas ferruginosas de Toledo, transferidas para o colorido de suas telas e personagens de feições tipicamente espanholas. Assim, ao inaugurar um estilo particular de interpretar a alma de Espanha nas artes plásticas, El Greco consegue, radicar-se no tema central de Toledo, que o inspira.

De acordo com Maimone, o poema *Toledo*, dedicado a Dámaso Alonso, encerra de forma magistral a cidade e o homem que nela habita, no que tange a El Greco. A caracterização de Toledo não nos oferece somente uma caracterização da cidade em si, como possibilita uma chave para a compreensão da pintura e do homem que a realiza. Assim, a cor antiga e ferruginosa do Tejo, de águas barrentas, a rocha cor de ferrugem, fazem com que a cidade adquira um aspecto austero, solene, místico, monástico, o que nos lembra imediatamente a atmosfera e os personagens das telas de Greco. Durante o poema, as palavras de Cervantes - “peñascosa pesadumbre” - nos trazem uma perfeita alusão intertextual à segunda instância do poema intitulado *El Greco*, quando Murilo se refere ao *Tejo barrento*, ao *penhasco* e à *ferrugem*, o que nos reforça as características humanas e físicas de Toledo, inspirando o homem a compor a sua arte. De outro modo, vejamos:

Pode-se notar que a descrição de Toledo obrigatoriamente terá que passar pela concretude e concisão da imagem visual, construída principalmente em torno da cor, da forma e do movimento. (...) De um lado, estão as águas do Tejo de cor de barro – cor de Toledo; de outro lado está o tempo (séculos) desse fluir que também é o tempo de Toledo e de sua cor; e por fim fecha-se o processo que também é metonímico: o Tejo passa, o tempo passa, as águas barrentas passam e a palavra poética, procurando a concisão e concretude, condensa os vários processos na expressão transportar séculos barrentos (Maimone, p. 128).

Além disso, é interessante observarmos que a estrutura do poema *Toledo* — que não é o nosso objeto de análise, mas acaba nos servindo como suporte para tal —, que Maimone aponta como sendo de “caráter metonímico” (Maimone, p. 127), apresenta-se de tal forma que, ao longo de seus versos, lembra-nos o

quadro já anteriormente mencionado de El Greco, *O enterro do Conde de Orgaz*. Os dois planos em que se encontra dividida a própria *Toledo* apresentam in-críveis esquemas de relação com este quadro em particular, de modo que podemos afirmar que trata-se da reinterpretção de um tema, em arte poética, da arte plástica de El Greco. Logo nos primeiros versos, observa-se uma estruturação metonímica que nos indicia a nossa afirmação:

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

Para, mais adiante, observarmos que os dois se confundem e se fundem em um só, assim como ocorre na pintura. No primeiro plano teríamos, pois, o plano da *solidez* e o da *intensidade*, o que nos remete, de imediato, à superfície concreta de Toledo, seu aspecto físico, que aponta para a idéia de concretude, da matéria tátil e visual que impregna a cidade. A presença da referência à cor do mineral característico de Toledo não é apenas mais uma afirmação desta mesma concretude, como também nos indicia as tintas e as cores utilizadas por Greco para pintar o quadro em questão, abrindo possibilidades novas de interpretação. O quadro, pois, tem, por conseguinte, também dois planos distintos. O primeiro plano, que seria o plano da concretude, da solidez, da intensidade do drama humano, apresenta-se bem definido e situado na parte inferior da obra; o segundo plano, o plano da divindade, o plano do metafísico, do drama crístico e místico, que não é físico, mas antropomorfiza-se, bem pode ser o plano da *solidão e do silêncio*, o plano do iniciado, do mártir, do santo.

Deste modo, temos uma confluência de características que são comuns. Na verdade, de acordo com Maimone, temos um plano mais sólido, enquanto que “o outro está carregado mais de abstração e amplitude, uma vez que *solidão* e *silêncio* manifestam-se como elementos de um universo subjetivo, não dependem inicialmente da pedra com sua *solidez* que pertence à pedra” (Maimone). Neste sentido, impõe uma visão mais ampla do poema, que instaura sua realidade na fusão de dois elementos: um físico e um metafísico. Dois elementos que também se fundem em *O enterro do Conde de Orgaz*:

Sobe para o céu o cavaleiro de Orgaz
Que inserido em dois planos
Ainda se comunica à terra
Pelo fogo comprimido de Toledo.
Cada figura toledana que o cerca
Participa de sua morte:
De ferro, surda.
O silêncio explode no quadro,
Na composição cerrada do primeiro plano:
Silêncio e secura de Espanha
Onde a morte, elemento ainda da vida,
Marca a ressurreição do homem nu
Que o segundo plano indica.

Aqui estão presentes os mesmos elementos que já havíamos apontado em parágrafos anteriores, relativos à *morte, vida e ressurreição*. Os dois planos de Toledo, pois, são: a) o plano das coisas físicas, terrenas, objetos tridimensionais, a dimensão física do homem; b) o plano das coisas metafísicas, espirituais, celestes, seres e objetos que extrapolam o mundo das coisas tridimensionais, a dimensão espiritual do homem, a dimensão física de Cristo e, portanto, da idéia luminosa de Deus. Neste ponto, afluem as convicções de ordem religiosa de Murilo, como também a já mencionada *têmpera mística* de El Greco. Os dois, portanto, nestes dois poemas postos em análise, fundem-se e se confundem em um amálgama de imagens.

Deste modo, a idéia de austeridade em que se encontra Toledo nos é oferecida não somente pela própria imagem física austera da cidade em si. Ela se encontra, mais especificamente na fusão destes elementos díspares: a dimensão física do homem e a dimensão espiritual do homem, tão bem expressos no quadro de El Greco, mas fundidos no poema de Murilo. Parece-nos significativo que o poeta tenha superdimensionado a palavra *silêncio*, que é repetida treze vezes durante o poema, enquanto que *solidão* repete-se em onze casos. E, o que é mais interessante talvez: as palavras *solidez* e *solidão* aparecem paralelas na primeira estância do texto, como que a referir-nos que o plano da *solidez* bem pode ser também o plano da *solidão*. Uma *solidão* que é sólida, ou uma *solidez* que é *solidão*. Os dois sufixos oferecem-nos, assim dispostos, não somente a idéia da ironia, como nos ampliam o leque de imagens que afluem para este poema.

Atualmente, retornemos ao objeto de nossa análise. Na terceira instância do poema, percebe-se um

afunilamento da temática. O poeta desenvolve o tema agora de forma mais específica, voltada para a pintura de El Greco, seus temas, seus significados possíveis. Assim, na primeira estrofe, Murilo nos reporta ao fato de que El Greco teria sido o iniciador de uma pintura que retrata, de forma fidedigna e universal, a espécie castelhana, as formas plásticas de Castela:

El Greco funda o estilo plástico de Castela.

Em seguida, temos uma referência ao estilo plástico do pintor de Castela, o modo que escolheu para retratá-la, as cores específicas de Toledo. De fato, nas obras de El Greco, percebe-se que as figuras estão, de forma invariável, envoltas em luzes e cores ferruginosas, em “tintas sujas”, que deixam à vista as pinceladas do pintor. As cores vivas, intensas dos venezianos teriam sido adaptadas às cores de Toledo, de modo que, ao retratá-la, assim como aos toledanos, penetra a fundo na essência de ambos:

Emprega a ferrugem, as tintas sujas
Para tratar sua fisionomia seca.

Eis, pois, que a imagem de Castela surge, nas telas de El Greco, como figuras alongadas, secas, quase mirradas, afeitas à *exigência do deserto*, das características áridas e rudes da região. Deste modo, a *fisionomia seca* dos toledanos, a espécie castelhana por excelência, ao menos para El Greco, corresponde intrinsecamente aos moldes plásticos de uma Espanha de características particulares e únicas. Com efeito, as figuras humanas de Greco recebem um tratamento todo especial por parte do pintor, que as trata com o desvelo e a profundidade de quem bem conhece a alma humana, suas riquezas, suas contradições, seus paradoxos. Na verdade, foi um mestre absoluto do retrato psicológico, revelando, através do rosto e atitude dos personagens, o temperamento, as virtudes e os defeitos característicos a cada um. Com esta habilidade, El Greco ia mais além do dado imediato, impondo à sua arte um cânon difícil, que não conheceria hábeis continuadores, sobretudo pela estética neoclássica, que exige absoluto rigor no domínio da anatomia humana. Isto explica, portanto, o esquecimento que sua obra sofreu nos séculos posteriores, vindo somente a ser trazido de volta para o cânon oficial em princípio deste

século, quando Manuel de Cossio e Zuloaga, na Espanha, Maurice Barrès na França, escreveram tratados sobre sua pintura. Uma fundamental contribuição foi dada pelo compositor Antonin Dvorak, que elaborou um estudo sobre o Maneirismo.

De fato, a pintura de El Greco, em todas as variadas matizes de suas rede de características pessoais, apresenta uma que se destaca. A imagem dos santos, anjos e mártires que compõem suas telas são, em grande maioria, de aspectos e formas mais humanas que as de seus antecessores, de forma mais específica Rafael e Leonardo. Não apenas estão ajustados ao homem, como o homem vem a eles ajustados, de modo que os santos e anjos, mesmo a figura de Cristo, são, na verdade, figuras de espanhóis, ou melhor, de castelhanos, aliás, de toledanos. A fisionomia alongada, os traços longilíneos, o nariz pronunciado, aquilino, afilado em excesso, são características de uma raça que se pode dizer *castelhana*. Nelas se percebe a confluência das etnias que sofreram transformações ao longo dos séculos, até fundirem numa só: a hispânica, a islâmica, a judaica e a cristã.

Com efeito, aqui ressaltamos mais a cultura religiosa que propriamente a étnica, porquanto o que se verifica em Toledo, indiciada na segunda instância do poema em análise, é a convivência relativamente pacífica, durante séculos, destas três espécies humanas, aproximadas e distanciadas, ao longo de uma longa história de trágicos desentendimentos, pelo Cristianismo. Eis aí a profunda contradição da alma espanhola: nela convivem as forças dos três maiores credos mono-teístas da humanidade, mantidos, respectivamente, pelo israelita, pelo árabe, pelo espanhol.

A Espanha, fervorosamente católica, teve sua história sempre tangida por forças opostas, contraditórias: a tradição e a modernidade, poder centralizador e descentralizador, monarquia e república, ditadura e democracia. Basta nos reportarmos à sua unificação, com os Reis Católicos, Fernando e Isabel, até episódios mais recentes, como o período abrangido pelo ditador Franco. Portanto, El Greco, mais que qualquer pintor de sua época, soube ajustar à sua pintura a espécie castelhana de uma Espanha repleta de forças em permanente contradição, que se repelem e se atraem ao mesmo tempo:

Desde então ajusta ao homem
Seus anjos e seus santos.

De outro modo, como seria possível compreendermos os desígnios divinos, sob a ótica divina, se não houvesse a ótica humana em contraposição? O homem cristão, com seus santos e mártires, homens de boa fé, convive com ambas as partes de si mesmo: a parte humana, falível, e sua parte espiritual, ambas aspirando à perfeição uma da outra. Portanto, o homem também se encontra dividido em dois planos: um plano da solidez e da intensidade de seu drama humano, de sua individualidade física, tangível, e um plano da solidão e do silêncio, que é o plano de sua individualidade espiritual, metafísica, intangível, incomunicável, pois, de forma plena, tanto a morte quanto a vida de um homem não são compartilhadas com outros homens. Cada um vive a sua própria vida e cada um morre a sua própria morte. Esta dualidade é indivisível, não pode ser dividida com mais ninguém, a não ser através da arte, que é a forma mais completa e mais sublime que o homem encontrou de comunicar a si mesmo a outros homens. A arte, deste modo, une dois planos: um plano físico e um plano metafísico. Os dois se fundem e se confundem no mesmo ponto, por onde “sangram pela mesma ferida” (Paz, p. 35). Este é o reino das imagens poéticas, aquele, das imagens plásticas. E temos, além destes, o reino das imagens sonoras, das espaciais, das visuais, e assim por diante. Cada uma executa uma forma específica de poesia, sem a qual, o homem não comunica o seu drama particular, para atingir, pela virtude poética, o drama universal da humanidade. El Greco atingiu, através de seu drama humano pessoal fundido ao drama humano do castelhano, o drama universal do homem. Por esta razão, suas figuras são humanizadas antes de se converterem em anjos ou santos, como nos diz Murilo:

O santo participa de nós todos,
Comunga nossa matéria mineral,
Comunga nossa aridez e nossa lida.
Por isso El Greco trata-o como homem
Antes de o trasladarem aos altares:
Homem castelhano vertical,
Submisso à lei interior que o alimenta e consome.
Quanto ao anjo: sem a ótica do homem,
Quem o situaria?

Nos dois últimos versos desta instância, encontra-se resumido pensamento muriliano de vasta amplitude e alta significação poética. Com efeito, não é possível compreender a natureza ou sexo dos anjos, sem antes compreendermos a natureza e o sexo do próprio homem. Entendamos por isto que o homem tem características que o aproximam do anjo, assim como o anjo apresenta aspectos que o aproxima do homem. Pois que, de acordo com as escrituras bíblicas, o homem está feito à *sua imagem e semelhança*, o anjo, ao contrário, também se encontra à imagem e semelhança do homem.

Como já afirmamos, a pintura de El Greco os aproxima de forma extraordinária, até então. De fato, o homem que está no altar, em certo sentido, é o mesmo que se encontra no púlpito, é o mesmo que se senta na nave, o mesmo que adentra o átrio e o tabernáculo. Não poderíamos, portanto, *situar* ou *conhecer* o anjo sem antes situarmos ou conhecermos o homem. Sem vermos a nós mesmos, como os veríamos? Ou melhor, como os imaginaríamos? Eis, então, um dos sentidos da arte: o de imaginar, o de formar imagens.

Na última instância do poema *El Greco*, temos uma espécie de encerramento, de conclusão de todo o exposto. Murilo nos dá a síntese de todo o poema, realizando deste modo as últimas considerações sobre a arte e as figuras de El Greco. Falando-nos acerca deles, o poeta nos chama a atenção para o fato de que sua existência, enquanto entes plásticos, somente é possível porque se nutrem de algo que é exterior a eles próprios, que é a imagem de Toledo. Como figuras irrealis que são, tangíveis por um lado, intangíveis por outro, não têm, portanto, existência autônoma, pois dependem intrinsecamente da alma cor de ferrugem de Toledo, e das tintas ferruginosas de El Greco:

Os heróis de El Greco
Vivem da substância de Toledo.
Enxertados na natureza
O sobrenatural os recebe.

Portanto, elas estão *enxertadas* no mundo real das coisas concretas, sendo também, por um lado, abstratas. Estão situadas em dois planos, que são os planos da arte: o plano da concretude e o plano da abstração. Como qualquer coisa dual na natureza, ambos se fundem e se confundem, como o *ying* e o *yang*, que

formam *otao* oriental. E embora as figuras de El Greco sejam humanas por excelência, nelas preside qualquer coisa de sobrenatural, de fantástico, de tal forma estão incrustadas na atmosfera mística que as envolve, apesar de que, em tempo algum, nenhum pintor conseguiu realizar um retrato tão fiel da espécie espanhola, espécie de homens verticais, alongados, pálidos, cujo país desperta um interesse estranho, ancestral, como talvez deva ser a própria alma ibérica.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1974.
- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1994.
- CAMPOS, H. de. **Murilo e o mundo substantivo**. In: **Meta-linguagem: ensaios de teoria e crítica literária**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1967.
- CARVALHAL, T. F. **Literatura comparada**. São Paulo: Ed. Brasileira, 1991.
- COELHO, M. **Poesia de Murilo Mendes sofre de prosaísmo**. Folha de São Paulo, 22 de abril de 1994, Ilustrada, p. 5.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Ed. Cultrix/Ed. da USP, 1974.
- ENCICLOPEDIA MIRADOR INTERNACIONAL. **Encyclopedia Britannica do Brasil Publicações Ltda**. São Paulo - Rio de Janeiro, 1975.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução de Marise M. Curioni (texto) e Dora F. da Silva (antologia). São Paulo: Ed. Duas Cidades, 1978.
- FRYE, N. **Anatomia da Crítica**. São Paulo: Ed. Cultrix, 1957.
- LISBOA, H. **A poesia de Murilo Mendes**. In: **Suplemento literária de O Estado de São Paulo**. São Paulo, 05 de novembro de 1960, p. 3.
- MAIMONE, R. H. **Tempo espanhol**. In: **Anuario brasileño de estudios hispánicos**. Brasília: Consejería de Educación de la Embajada de España, n. IV, 1994, pp. 109-130.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Luciana Stegagno Picchio (org.). Rio de Janeiro: Ed. NovaAguilar, 1991.
- MONTEIRO, A. C. **A palavra essencial**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1965.
- PAES, J. P. **Para uma pedagogia da metáfora**. In: **Poesia Sempre**, ano 5, num. 8. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Ministério da Cultura, 1997, pp. 226-245.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1982.
- PICHIO, L. S. **A Guido Mancini, amico di Murilo Mendes, negli ani de Pisa**. In: **Symbolae pisanae: studi in onore di Guido Mancini. A cura di Blanca Periñan e Francesco Guazzelli**. Pisa: Giardini Editori e Stampori, 1989, pp. 617-626.
- _____. **O itinerário poético de Murilo Mendes**. In: **Revista do Livro**, n. 16, ano IV, 1959, ps. 61-73.
- POUND, E. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Trad. Heloísa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1991.
- _____. **Abc da literatura**. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Ed. Cultrix, 1995.
- RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta & canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 1989.
- SILVA, V. M. de A. e. **Teoria da Literatura**. Coimbra: Ed. Livraria Almedina, 1991.