

Revista de Literatura,
História e Memória

Narrativas da Memória:
O Discurso Feminino

ISSN 1809-5313

VOL. 3 - Nº 3 - 2007

UNIOESTE / CASCAVEL

P. 129-136

A REPRESENTAÇÃO DO FEMININO NO POEMA SEVILHA DE MURILO MENDES

VIEIRA, Denise Scolari (UNIOESTE)¹

RESUMO: Quando Murilo Mendes escreve *Tempo Espanhol* entre 1955 e 1958, a exploração das sensações une-se em maior grau com os dados concretos da história cultural da Espanha e revela já uma atitude próxima da experimentação da vanguarda concretista, que transfigura o discurso convencional; o autor capta o dinamismo da civilização espanhola e transpõe em versos criativos, organicamente críticos para falar da fisionomia de um povo exuberante e multifacetado. No poema *Sevilha*, pode-se depreender no texto as imagens que se organizam numa rede indireta e determinam a predominância do feminino; essa simbologia dimensiona o horizonte perceptivo e estabelece um instante que é experiência e representação. As palavras intensamente plásticas constroem o espaço textual para a contemplação e a admiração. Compelido ao trabalho literário, Murilo Mendes admite o entrecruzamento entre os vários planos, realidade e sonho, vivido e imaginário, passado e presente; o escritor baseia a sua escrita na sensação e na verdadeira força operante dos desdobramentos, e da pluralidade da construção da consciência de si. Prevalece, portanto, a formulação da poesia como jogo estético, capaz de dissolver o tempo e transitar entre as metáforas: todos esses fatores encontram-se mergulhados nas circunstâncias estruturais que a lírica moderna tornou elemento comum a partir de seu precursor Baudelaire, tencionando os estratos racionais enquanto critério dominante, pelo comportamento estilístico inquieto, para um pólo de produção que se desprende da realidade temporal, espacial e objetiva.

PALAVRAS-CHAVE: Murilo Mendes; lírica; Espanha; *Tempo Espanhol*.

RESUMEN: Murilo Mendes al escribir *Tempo Espanhol* entre 1955 y 1958 se une en mayor grado con los datos concretos de la historia cultural de España y revela una actitud próxima a la experimentación de la vanguardia concretista, que transfigura el discurso convencional; el autor percibe el dinamismo de la civilización española y lo transpone en versos creativos, orgánicamente críticos para hablar de la fisonomía de un pueblo exuberante y múltiple. En el poema *Sevilla* se puede deprender en el texto las imágenes que se organizan en una red indirecta y determinan la predominancia del elemento femenino; esa simbología dimensiona el horizonte perceptivo y establece un instante que es experiencia y representación. Las palabras intensamente plásticas construyen el espacio textual para la contemplación y la admiración. Compelido al trabajo literario, Murilo Mendes admite el entrecruzamiento entre los varios planos, la realidad y el sueño, lo vivido y el imaginario, el pasado y el presente; el escritor sostiene su escritura en la sensación y

en la verdadera fuerza operante de los desdoblamientos, y de la pluralidad de la construcción de la conciencia de sí. Prevalece, por lo tanto, la formulación de la poesía como juego estético, capaz de disolver el tiempo y transitar entre las metáforas; todos esos factores se encuentran subsumidos en las circunstancias estructurales que la lírica moderna convirtió en elemento común a partir de su precursor Baudelaire, exaltando los estratos racionales como criterio dominante, por el comportamiento estilístico inquieto, hacia una producción que se desprende de la realidad temporal, espacial y objetiva.

PALABRAS-CLAVES: Murilo Mendes; lírica; Espanha; *Tempo Espanhol*.

Captar e interpretar as redes de associações, as relações de imagens e símbolos para a compreensão de um autor, faz parte de um horizonte teórico que explicita os nexos entre o mito e a literatura, mas há uma proliferação de enfoques devido ao chamado processo de remitologização do século XX.

Nesse sentido, este estudo, pretende aproximar-se da significativa influência da Teoria Geral do Imaginário de Gilbert Durand (1995; 1998), para quem o imaginário não é um elemento secundário do pensamento humano: ao contrário, através dele, há uma riqueza inesgotável de possibilidades instauradoras de sentido a todos os empreendimentos humanos, modulando a ação social e estética de nossas vivências. Essa atitude metodológica servirá para preparar o deslocamento da investigação dos poemas em direção ao mundo que se abre.

Contudo, observa-se, nessa tarefa, uma projeção dos “possíveis mais próximos”, ao articular uma mediação entre o texto e a subjetividade do leitor, isto é, a apropriação é possibilitada por aquilo que o agenciamento formal do texto mediatiza: “de fato, o que deve ser interpretado, num texto, é uma proposição de mundo, de um mundo tal como posso habitá-lo para nele projetar um de meus possíveis mais próximos. É o que chamo de o mundo do texto, o mundo próprio a este texto único” (RICOUER, 1988, p. 56).

O ponto de partida das investigações de Gilbert Durand traz contribuições decisivas para os estudos literários, uma vez que tem o compromisso com a imaginação. Símbolo e imaginação, fontes da produtividade psíquica, estão, pelo imperativo conceitual racionalista, circunscritos a fontes de experiência não-autênticas. O fantástico está degradado na sociedade cientificista.

Entretanto, a consciência antropológica que se desvia do mecanicismo e aponta para a perspectiva do universo simbólico, singulariza-se e enriquece a amplitude do mundo imaginal, compensando e reconduzindo a uma tomada de consciência contrária ao imobilismo e à passividade que preponderam como hábito cultural.

Há um ânimo novo pela moderna ressurgência do imaginário, capaz de contribuir para experiências simbólicas autênticas que “entra perfeitamente, de

modo terapêutico, nos mecanismos de autodefesa de uma cultura ameaçada pela plethora das suas próprias produções” (DURAND, 1995, p. 50). A interpretação de nossa existência é uma constante especulação e muitos concordam que:

A história do Ocidente pode ser vista como a história de um erro, um extravio, no duplo sentido da palavra: distanciamos-nos de nós mesmos ao nos perdermos no mundo. Há que começar outra vez. O pensamento oriental não sofreu deste horror ao 'outro', ao que é e não é ao mesmo tempo. O mundo ocidental é o do 'isto ou aquilo'. (PAZ, 1990, p. 41).

Materializa-se, dessa interpretação, a aceitação do contínuo começar, uma significação que empreende o regresso a formas de conhecimento que não se pautem pela minimização do papel da imagem e do simbolismo; a uma “dialética da razão” pode-se acrescentar a “dialética da imaginação”, alusão feita à Bachelard (1993).

Nessa trajetória investigativa, pode-se acolher a visão de Paul Ricouer e também a de Gaston Bachelard a fim de que se efetue a convergência das hermenêuticas no estudo sobre a Imaginação Simbólica.

A fabulosa expressão cultural espanhola transborda na obra *Tempo Espanhol* (1955-1958), dedicada ao “grande ibérico Jaime Cortesão”, segundo as palavras de Murilo Mendes, gradualmente funda-se o princípio lúdico, ao ser construída uma rede de relações que articulam enlaces internos; no vasto conjunto das paisagens é traçada a teia mantida por homens e mulheres, engenhos delicados e hábeis, capazes de demarcar o solo, talhar vitórias ou derrotas, abrir-se, fundir fisionomias, desajustar-se. A história da Espanha, desde a fase pré-cristã ao século XX, explode na analogia, orienta-se pela plasticidade, recebe contornos extraordinários, nos quais Murilo Mendes declara seu fascínio pela matéria humana que nutre esse universo, traz o grito antifascista e o horror às injustiças, mas também participa de toda a significativa e exuberante confluência entre povos, tradições artísticas, arquiteturas, paisagens e afetividades.

Em “Sevilha”, o discurso lírico, em contraparte a outro exercício imagético de fusão entre espaço e tempo, recorre às correspondências temáticas que anunciam os desdobramentos da multifacetada Espanha:

SEVILHA

A Vicente Alexandre

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

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

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

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

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

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

Sevilha branca ou morena,
Bailaora, cantaora,
Sabe a ciúme e a hortelã,
Suscita a força do sangue.
(MURILO MENDES, 1997, p. 605)

O lugar de Sevilha é o ambiente quente e seco da Andaluzia, mas revelado sob o signo da pluralidade. A simbologia da linguagem dimensiona o horizonte perceptivo e estabelece um instante que é experiência e representação. As palavras intensamente plásticas constroem o espaço textual para a contemplação e a admiração.

No “Tempo Espanhol” de Sevilha, aparece uma meditação sobre a memória histórica que é predominante, mas há, também no poema, a extensão de uma perspectiva que menciona sensualidade, a predominância do feminino, a presença de *Eros*, como o sentido da vida criativa, pulsante, que “suscita a força do sangue”. As imagens como “sol”, “ouro”, “femininas”, “curvas”, “paixão”, “sangue”, “ciúme”, ornamentam cenas sedutoras, figurando esse universo de alegria e ousadia.

A referência sensorial, olfativa transparece pela recorrência às palavras “cravo”, “alfazema” e “hortelã”, anunciadoras do substrato cultural mouro.

A partir da primeira estrofe, relacionam-se os elementos históricos, porque Sevilha, ocupada pelos romanos em 203 a.C, converteu-se em importante território político desse Império. Mais tarde, visigodos, vândalos e vikings a conquistaram, sendo derrotados pelos árabes em 711 d. C.

No período de domínio árabe, foi perpetrada a Guerra da Reconquista pelos reinos cristãos do norte para expulsar da Península Ibérica aqueles que professavam outra fé. O aporte cultural espanhol como um todo é fortemente caracterizado pela mescla entre o “povo que cavalgou a lua crescente” (os árabes), que “é moreno para cantar, que sabe a hortelã, cravo e alfazema”, isto é, cujo aroma evoca o Oriente, “com seus espelhos de ecos e seus dentes de azulejo”, porque deixaram

nesse lugar uma arquitetura “desislamizada”, o *mudéjar*, com seus desenhos geométricos de azulejos que adornam paredes, tetos e pisos, e pelos conquistadores católicos, que “para cantar são brancos”, e “para dançar são cristãos”, “esgotam a paixão de Cristo”, ou seja, na Semana Santa de Sevilha milhares de cristãos acodem às ruas para enobrecer sua fé. Resta, ainda, mencionar a presença da corrida de touros e a cultura flamenca, *bailaora* e *cantaora*.

Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), a imagem do touro é símbolo da força criadora, do espírito macho e combativo, das forças elementares do sangue; neste sentido, o touro seria o animal primordial, também associado aos cultos agrários. Já no simbolismo analítico de Jung, o sacrifício do touro “representa o desejo de uma vida do espírito que permitiria ao homem triunfar sobre as suas paixões animais primitivas e que, após uma cerimônia de iniciação, lhe daria a paz” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1997, p. 894).

A memória flamenca “del cante y del baile” foi exaltada pelos poetas espanhóis Antonio Machado e Federico García Lorca e é a manifestação dos elementos culturais ciganos, que se tornaram comuns no Mediterrâneo. De origem pré-cristã, o flamenco absorveu a contribuição de árabes e judeus e tem na figura da *cantaora* a vocalista; à *bailaora* cabe a dança e o sapateado, marcados por estalar de dedos, palmas, gritos e pelo som da castanhola. “A *saeta* que se despede no ar” trata de outra modalidade de flamenco referida ao lamento pela paixão de Cristo.

A referência ao barroco deve-se ao ambiente histórico espanhol, típico do século XVII, o chamado “século de ouro” das artes que, apesar da decadência econômica e da perda de poder político, se fez como a expressão perfeita da cultura espanhola, baseada no predomínio da Igreja Católica, da vida religiosa e de sua influência na sociedade civil. A arte é essencialmente religiosa: as cidades se ordenam em função de prédios eclesiásticos e, na Andaluzia, incluindo Sevilha, há um dos conjuntos mais importantes e extensos dessa arte.

A recuperação desses indícios produz o valor expressivo que é um grande vô criativo; os sentidos e as emoções promovem a descoberta de um itinerário percorrido por aqueles que foram vitais à criação dessa realidade labiríntica, ao mesmo tempo plástica e auditiva.

Murilo Mendes homenageia o poeta espanhol Vicente Aleixandre (Sevilha, 1898-1984), Prêmio Nobel de Literatura em 1977. Esse autor sevilhano apresenta os grandes ciclos temáticos de seu tempo, vinculados ao movimento literário *Novocentismo* y *Vanguardia*. Promoveu, juntamente com seus contemporâneos Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Federico García Lorca, Gerardo Diego e outros, uma renovação modernista nas letras espanholas. Inovador, paradoxal, transcen-

dente e irônico, Alexandre conjuga a tensão objetivante e a metaforização. Murilo Mendes declara o engenho criativo desse autor ao homenageá-lo. Quando Murilo Mendes publicou *Tempo Espanhol*, enviou um exemplar a Vicente Alexandre, o qual respondeu-lhe em carta onde se lê: “usted levanta un verdadero monumento a esta tierra que se puede decir que Ud. conoce y ama como pocos” (MENDES, 1997, p. 1132).

Demarcada a aceitação de uma alteridade, o poeta é o porta-voz do “outro”: “as palavras do poeta, justamente por serem palavras, são suas e alheias. Por um lado, são históricas: pertencem a um povo e a um momento da fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto” (PAZ, 1990, p. 52). As imagens caracterizadas nessas “redes simbólicas” são a transfiguração de representações concretas em sentido abstrato e esse mundo que o poema materializa é “um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico que já não é passado nem futuro, mas presente” (PAZ, 1990, p. 53).

Outro exemplo a ser apresentado está ligado aos traços que integram as redes de significado, encadeadas pela história, em busca de raízes. Essa trajetória segue provocando a precedência da imagem sobre a mensagem, do plástico sobre o discursivo.

Na escrita literária de Murilo Mendes observa-se um microcosmo lingüístico pautado pela criatividade e pela linguagem artisticamente elaborada; em seu discurso poético, várias visões de mundo se entrecruzam e, no decorrer de sua produção artística, denuncia, pelos contrastes e mudanças, o ser dilemático expresso pela linguagem. Entre a lucidez e o delírio, entre a realidade e o mito, o autor dispôs uma obra com “proposições ético-ontológicas” para o que chamou desafio existencial de mostrar-se em sintonia consigo próprio, com seu tempo, o mundo e a tradição. Assumiu a influência de Mallarmé e Rimbaud no exercício do rigor e da intelectualidade e pela opção ao verso livre e desconcertante. Através da abertura da expressão, da desarticulação do vocabulário, do afastamento do espírito telúrico do modernismo proclama a liberdade de criação e se circunscreve no espírito da universalidade da arte.

Desde o surgimento de *Poemas* (1930), em seu típico universo lingüístico de recusa ao engajamento do Movimento de 22, até 1959 de *Tempo Espanhol*, o poeta vive profunda experimentação literária e existencial. Na complexidade da época que lhe tocou existir, no temperamento criativo e nas oportunidades de viajar por lugares tão diversos, Murilo Mendes, em sua apaixonada aventura artística, pode assumir sua rebeldia e detalhar seu singular projeto estético.

Os referenciais metafóricos, os agressivos vocábulos contrastantes, os exercícios de história parodística, o messianismo, a estética conciliadora de contrastes, o senso cósmico, o discurso do amor em pânico, o dualismo barroco, a poesia liberdade, a retomada das formas clássicas, o ontologismo profético e a

busca pelo absoluto o sensibilizam ao preparar para o encontro, o encontro emotivo no qual a “mineiridade” se vê diante da geografia siciliana. Premonição e lições de ordem física acentuam a construção dos versos que surgiriam no *Tempo Espanhol*, passado, presente, futuro interconectados. Em 1959, Murilo Mendes inaugura outra perspectiva criadora e se faz à imagem da Espanha (termo emprestado a Laís Araújo).

Em *Tempo Espanhol*, lapida a dimensão de sua grande linguagem literária, inspirado na grande linguagem literária espanhola, e constrói, pela exploração dos elementos sensoriais, motivado pelo cenário ibérico, um quadro amplo e subjetivo de um povo marcado pela densidade, pela subjetividade singular. Apresenta, ainda, a temática geográfico-cultural que seria explorada, também, em obras posteriores, o tempo histórico do poeta e o tempo intertextual. Nesse plano, verifica-se a realidade histórica espanhola tornada objeto dos poemas. O vocabulário se simplifica e responde aos componentes de criação, no momento em que o poeta nortearia sua estética ressaltando novas experimentações.

O percurso realizado pelo “tempo espanhol” examinou as imagens da história e da cultura espanhola, refigurando o tempo histórico. Pertence a essa análise um fenômeno intermediário entre o tempo exterior do calendário e o tempo interior da vida psíquica do poeta. Essa noção complexa possibilita ao leitor discernir a significância de um “tempo anônimo” que é retomado a cada momento de leitura. Os acontecimentos historicamente conhecidos sobrevivem no presente.

Paul Ricouer, ao referir-se à articulação conceitual do passado tanto pelo historiador quanto pelo escritor, afirma: “a função dessa operação poética é um primeiro contorno a objetos possíveis de conhecimento. A intenção é, sem dúvida, orientada para o que realmente aconteceu no passado; mas o paradoxo é que só podemos designar esse anterior a toda narrativa refigurando-o” (RICOUER, 1997, p. 256).

Percorrer a cartografia do imaginário de um autor é uma tarefa instigante que tem lançado, progressivamente, a pesquisa a resultados substanciais, porque a topografia das imagens próprias de uma obra se afirma pela morfologia inscrita na paisagem; os símbolos deslocam sentidos numa verdadeira simbiose entre o devaneio e a realidade, entre o visível e o invisível. Há em tal linguagem a alusão à geografia, porque as relações estabelecidas precisam ser alimentadas pelos atributos espaciais, possibilitando apreensões, justificando intencionalidades.

No plano da criação literária, a obra de Murilo Mendes está marcada pela afirmação de múltiplas e sucessivas metamorfoses, a forma, o conteúdo e a expressão se organizam em estado incessante de tensão, característica que, aliada à imaginação, torna-se a força operante da inovação. Nesse quadro, generaliza-se o uso do termo polidimensionalidade – conceito formulado pela pesquisadora Joana Matos Frias, para

fazer alusão às múltiplas e sucessivas metamorfoses, como afirmação evidente da raiz barroca do autor – (2002, p.113), e que estabelece a irrupção da diversidade imagética, ocasionando flutuações, desdobramentos poliédricos, irregularidades.

Em outras palavras, evidencia-se o direito à surpresa, a rejeição de certezas, a impossibilidade da síntese definitiva, curiosa dialética que, no plano da obra, engendra as perspectivas mais vivas do processo histórico habitual para o autor.

Murilo Mendes constrói através desses vários focos de energia a idéia do saber como atividade em permanente movimento, concilia razão e experiência, amplia noções, reorganiza suas bases: prodigioso trabalho de alimentar a imaginação.

NOTAS

- ¹ Professora do Colegiado de Letras da UNIOESTE - Campus de Marechal Cândido Rondon. (denisescolarvieira@yahoo.com.br).

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (org.). *Diccionario de símbolos*. Coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva. II ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DURAND, Gilbert. *A Imaginação simbólica*. Tradução de Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Juiz de Fora; Centro de Estudos Murilo Mendes-UFJF, 2002.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.4v. (1.784 p.). – (Biblioteca Luso-brasileira. Série Brasileira).

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Tradução de Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papirus, 1997.

_____. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1988.