

# UMA IMAGINAÇÃO CONCRETA

## *A CONCRETE IMAGINATION*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v16i32p272-292>

Aline Leão do Nascimento<sup>1</sup>

### RESUMO

Os poemas de *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes, desde que o livro foi publicado em Portugal, em 1959, chamam a atenção dos críticos pelo direcionamento ao *concreto* que aparentam indicar, tanto na forma, como no conteúdo. A dimensão objetiva da linguagem como formante da expressão da experiência das viagens é lida como instância definidora da poética de Murilo Mendes praticada durante a sua residência europeia, em que a escrita de poesia passa a ocorrer em concomitância à escrita da prosa memorialística, ambas voltadas para o universo cultural-geográfico. Este artigo propõe cercar a noção de *concreto* atribuída aos poemas de Murilo Mendes, com referências que apontam para certa tradição poética em Espanha, da geração modernista que mesclou inspiração gongórica e vanguarda. Tais núcleos permitem-nos compreender como a experiência concreta da linguagem em *Tempo Espanhol* se realiza indissociada do processo imaginativo do autor diante da matéria hispano cultural que se revela nos elementos da terra, do fogo, da água e do ar. Nesta direção de leitura, cabe considerar o *pensar* e o *sentir* como dimensões conciliáveis, assim como o concreto e o abstrato na projeção de uma Espanha muriliana.

### PALAVRAS-CHAVE

Murilo Mendes; Espanha; Concreto; Imaginação.

### ABSTRACT

Since the book was published in 1959 in Portugal, the poems in *Tempo Espanhol* by Murilo Mendes have attracted the attention of critics because of their focus on the concrete, both in form and content. The objective dimension of language as a means of expressing the experience of travelling are read as defining instances of Murilo Mendes' poetics practised during his European residence, in which the writing of poetry takes place concomitantly with the writing of memorial prose, both focused on the cultural-geographical universe. This article proposes to surround the notion of concrete attributed to Murilo Mendes' poems with references that point to a certain poetic tradition in Spain, as well as the modernist tradition, also conceived under the influence of the surrealist avant-garde. These different nuclei allow us to understand how the concrete experience of language in *Tempo Espanhol* is realised inseparably from the author's imaginative process in the face of Hispanic cultural matter, which reveals the materialities of earth, fire, liquid and air. In this sense, it is appropriate to consider thinking and feeling as reconcilable dimensions in this direction of reading.

### KEYWORDS

Murilo Mendes; Spain; Concrete; Imagination.

<sup>1</sup> Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, Brasil.

## 1 LIÇÃO DE ESPANHA

O livro de poemas *Tempo Espanhol*<sup>1</sup> foi publicado em Lisboa, em 1959<sup>2</sup>, quando Murilo Mendes vivia sua estadia europeia iniciada na década de 1950<sup>3</sup>. A dedicatória é endereçada ao sogro Jaime Cortesão, “Ao grande ibérico”, historiador português, escritor e pai da poeta Maria da Saudade Cortesão, com quem Murilo Mendes se casara. A dimensão do tempo reforçada desde o título revela-se na matéria histórica dos poemas, mas essa direção temporal não implica um compromisso com a representação dos fatos. A matéria histórico-cultural eleita, e que percorre todos os poemas, revela escolhas afetivas do autor. Além disso, parece ser na paisagem cultural, geográfica e humana, que se manifesta o substrato espiritual de que o tempo de Espanha é formado, sendo o tempo, segundo o poeta, “uma dimensão do espírito” (Mendes, 1994, p. 869). Essa dimensão espiritual, no livro, assume figuração concreta na linguagem, ilumina as matérias elementares que encarnam Espanha e revela-nos o sublime que ressoa, mesmo no silêncio duro, seco, áspero, comprimido, mineral do *ser espanhol*, uma grandiosidade explosiva de seu interior.

A correspondência<sup>4</sup> de Murilo Mendes com intelectuais e escritores espanhóis e a presença deles no acervo de sua biblioteca demonstram, de

---

<sup>1</sup> Anos depois, duas séries de poemas foram traduzidas para o espanhol e circularam, uma em 1962 e outra em 1965, na *Revista de Cultura Brasileña*, dirigida por Ángel Crespo.

<sup>2</sup> Nesse mesmo ano, Murilo Mendes publicou em Roma o livro *Siciliana*, poemas que dialogam com a paisagem italiana. O artigo “Arquitetura da memória”, de Davi Arrigucci Jr., em *O cacto e as ruínas* (2000), oferece-nos um aprofundado estudo analítico sobre o poema “As ruínas de Selinunte”.

<sup>3</sup> Na época em que escreveu o livro, Murilo Mendes morava em Roma desde 1957, quando foi nomeado professor pelo Itamaraty para a Cátedra de Estudos Brasileiros da Universidade de Roma, La Sapienza. Viviu em constante trânsito por outros países, a passeio ou a trabalho, até 1975, quando veio a falecer em Portugal. É conhecido o fato de que Murilo Mendes, antes de lecionar na universidade italiana, teria sido inicialmente designado para o cargo de professor de cultura brasileira na Universidade de Madri, mas que por efeito de seu posicionamento contrário a regimes autoritários, fora considerado “*persona non grata*” pelo governo franquista, tendo seu visto recusado, sendo impedido de lecionar no país.

<sup>4</sup> Ricardo Souza de Carvalho demonstra em “Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis” ter localizado sessenta documentos enviados para seis destinatários espanhóis: Ángel Crespo, Dámaso Alonso, Gabino-Alejandro Carriedo, Jorge Guillén, Rafael Alberti, e Rafael Santos Torroella (2008, p. 58). Em 2011, o pesquisador publica o importante estudo *Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34), fornecendo inúmeros dados que elucidam a significativa relação dos poetas com a Espanha e os intelectuais espanhóis, além de analisar a fundo a matéria histórica e cultural de Espanha nos poemas dos autores.

partida, o interesse do poeta brasileiro pela cultura e literatura hispânicas. Na biblioteca do poeta, a presença de títulos de autores espanhóis do século XVII, como Góngora, e da Geração de 27, como Federico García Lorca, informa o interesse de Murilo Mendes como leitor de literatura espanhola. Como crítico de arte, pintores da arte românica, e também de tempos posteriores, como El Greco, Velázquez e Goya, assim como Picasso e Juan Gris, despertaram fascínio no poeta, de modo que alguns poemas partem diretamente de motivos ou cenas presentes em suas pinturas. Provas desse contato podem ser encontradas em *Tempo Espanhol* e no seu par em prosa, *Espaço Espanhol* (1966-1967). Como veremos, figuram no livro, em títulos de poemas e nas temáticas abordadas, toda uma matéria histórico-cultural de Espanha, desde a Idade Média à Modernidade<sup>5</sup>. Portanto, não há dúvidas de que o país sempre ocupou posição de destaque no mapa cultural-afetivo de Murilo Mendes, o que fica claro em depoimento ao *Jornal do Brasil*, em 1959, quando, ao tratar do término da escrita de *Tempo Espanhol* – sobre poetas, santos, artistas, lugares –, o próprio autor declara:

Desde os 18 anos, quando li o livro (hoje superado) de Maurice Barrés sobre Greco e Toledo, que a Espanha passou a me interessar de modo particular, jurando aos meus deuses que não morreria sem visitá-la. Minha cultura é profundamente impregnada de Espanha. Góngora, mestre do barroco, e, no pólo oposto, Jorge Manrique, mestre clássico da simplicidade e do despojamento, deixaram traços marcados no meu espírito. De todos os meus livros é este *Tempo espanhol* o mais rigorosamente pensado e ordenado (Mendes, 1959, p.5).

Cleusa Rios Pinheiro Passos, em “‘Cosas de España’ em Murilo Mendes” (2006), destaca o aproveitamento e a reelaboração, pelo poeta brasileiro, de motivos poéticos da tradição hispânica extraídos de Garcilaso, Cervantes, El Greco, Lope de Vega e Góngora, demonstrando,

---

<sup>5</sup> Em capítulo de *Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*, Ricardo de Carvalho (2011) propõe analisar o livro em cinco partes, sendo cada parte a figuração de períodos da história hispânica. A 1ª, representada por onze poemas, é desenvolvida em torno de imagens da Idade Média e arte românica; a 2ª parte, formada por vinte poemas, adentram o *Siglo de Oro*, com ênfase na cultura e história de Castela; a 3ª parte, verifica-se nos oito poemas o aproveitamento de episódios em um arco de dois séculos, da decadência imperial, passando pela invasão napoleônica, até a guerra com os Estados Unidos; a 4ª parte gira em torno da cultura e história Andaluza e as cidades Granada, Sevilha e Córdoba; e, por fim, na 5ª parte, os treze poemas acenam à modernidade nas artes espanholas, com a presença de Picasso e Juan Gris, por exemplo, e aludem às tensões da guerra civil e da história espanhola no século XX.

em sua análise, a reintrodução ressignificada desses autores na fatura textual dos poemas do livro. Os escritores da chamada Geração de 27, também lidos por Murilo Mendes, “moveram uma fértil conjunção entre a tradição poética espanhola, incluindo uma retomada de Góngora, e as tendências das vanguardas europeias, como o surrealismo” (Carvalho, 2008, p. 231).

A geração formada por tantos outros com quem Murilo Mendes manteve diálogo e a quem dedicou textos, entre os quais, Rafael Alberti, Dámaso Alonso, García Lorca, Jorge Guillén, é apresentada pelo poeta em depoimento. A geração dos poetas de 27, nas palavras de Murilo:

consolidou-se sob um duplo signo cultural muito expressivo: o retorno a Góngora, poeta erudito por excelência; a redescoberta do “Romancero” e dos “Cancioneros” populares espanhóis. A nota erudita e a popular serão, pois, constantes dessa geração comparada por Dámaso Alonso à do Século de Ouro. Aqueles poetas fundiram na sua obra as duas grandes correntes da literatura espanhola: a castelhana e a andaluza. Representam as duas faces da Espanha, a mística e a terrena, ou por outra, a abstrata e a concreta (Mendes, 1994, p. 1224).

O poeta dedica a Góngora, referência da geração, dois poemas do livro. Em “Arco de Góngora” ele é descrito como o “poeta corporal dos quatro elementos”. Formado pelas “colunas do Templo de Córdoba”, Góngora é a Espanha corporificada. Murilo reconhece na natureza da linguagem gongórica a fusão entre a dimensão concreta, tátil, das coisas da terra de Espanha, e a abstrata, do som: “Arquitetura e música deram a Góngora / o sentido da ordenação plástica do verso” (Mendes, 2001, p. 73). Em seguida, em “Lida de Góngora”, Murilo Mendes enfatiza o encontro dos contrastes, em que metáforas são espadas que rompem a obscuridade e as analogias são explosivas, redundando em imagens concretas que enfrentam o mistério trazendo-o à luz: “Tuas imagens concretas enfrentando / As harpias subterrâneas, vencem / Toda oposição entre contrastes surdos” (Mendes, 2001, p. 75). A lição da plasticidade oriunda da lida com os elementos concretos fundidos ao abstrato, vemos experimentada por Murilo Mendes em *Tempo Espanhol*<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> A poesia de Góngora é, para Murilo Mendes, inegável referência. Como indica a pesquisa de Ricardo Souza de Carvalho (2011, p. 64), há na biblioteca do poeta três obras de Góngora amplamente anotadas por ele.

Além disso, o pensamento filosófico da geração anterior, a denominada Geração de 89, representada na figura de Miguel de Unamuno, interessava a Murilo Mendes<sup>7</sup>. Unamuno, ao lado de Antonio Machado, outro autor caro a Murilo, defendia o conceito de *intra-história* que recorre à paisagem natural castelhana, síntese de natureza e história, como via de construção simbólica do *ser espanhol*<sup>8</sup>.

No poema a seguir, o poeta revela a antiga tradição que o nutre, que o constrói:

**Aos poetas antigos espanhóis**

Da linguagem concreta iniciadores,  
Mestres antigos, secos espanhóis,  
Poetas da criação elementar,  
Informantes da dura gesta do homem;  
Anônimos de Castela e de Galícia,  
Cantor didático de Rodrigo El Cid,  
Arcipreste de Hita, Gonçalo de Berceo,  
Poetas do *Romancero* e dos provérbios,

Vossa lição me nutre, me constrói:  
Espanha me mostrais diretamente.  
Que toda essa *faena* com a linguagem,  
Mestres antigos, secos espanhóis,  
Traduz conhecimento de hombridade  
(O homem sempre no primeiro plano) (Mendes, 2001, p. 33).

A lição que nutre o poeta, como a “terrestre experiência” que se come do livro de Cervantes – de outro poema – é uma lição concreta e elementar da matéria da Espanha. Santa Tereza de Jesus, em poema homônimo, aprendeu com a “dura terra” a defrontar “A arma do touro, a cruz ponteaguda, o grito árabe” (Mendes, 2001, p. 51). Ou seja, tudo é extraído “à substância mineral de Espanha” (Mendes, 2001, p. 61).

---

<sup>7</sup> O poema “Pedra de Unamuno”, presente em *Tempo Espanhol*, claramente homenageia o intelectual. Outros poemas são dedicados a diversas figuras da literatura, religião e artes plásticas de Espanha, quando não se tornam o próprio tema dos poemas.

<sup>8</sup> O artigo “A Guerra Civil Espanhola e suas Raízes Decimonônicas: a Nação entre as luzes e as Bruma”, de Ana Lúcia Ana Nemi (2011) apresenta informações históricas sobre o desenvolvimento da chamada Geração de escritores de 98 (1898). A dimensão da *intra-história* defendida por Unamuno seria identificada na paisagem. Nela, a história e a natureza, intimamente ligadas, revelam a *tragédia espanhola*, da qual o espanhol é parte intrínseca.

## 2 DOIS CENÁRIOS DE LEITURA

Assim que o livro foi publicado pela Editora Moraes, em Lisboa, a recepção crítica portuguesa não se absteve de aproximar a poética de Murilo Mendes a de João Cabral de Melo Neto pela chave do concreto. João Gaspar Simões, em artigo de 1960, escrito logo após a publicação de *Tempo Espanhol*, parece ter sido um dos primeiros leitores a tecer considerações acerca da orientação ao concreto na obra. O crítico percebe uma ideia de “evolução” do poeta à dimensão objetiva<sup>9</sup>, problemática na medida em que se estabelece uma hierarquia de valor entre a obra analisada e as que o poeta produziu antes. Neste caso, é pertinente que apliquemos a noção de *faces*, em vez de *fases*, como sugere Augusto Massi em texto que trata do caráter poliédrico da obra muriliana<sup>10</sup>. Alexandre Pinheiro Torres, outro crítico português, nota em “Murilo Mendes: um programa para o concreto”<sup>11</sup> os índices de concreção presentes em *Tempo Espanhol* e, ao longo de todo texto, aproxima João Cabral e Murilo Mendes a partir do que ambos produziram sobre a Espanha. Apresenta-os como participantes de um processo comum de enraizamento ou “radicação” na hispanidade e, por conseguinte, de acesso à concretude.

*Paisagens com figuras* (1955), *Quaderna* (1960)<sup>12</sup> e *Sevilha andando* (1990) são livros de poemas escritos por João Cabral a partir das imagens de Espanha. A aproximação ao tema hispânico é elucidativa de intensas trocas realizadas entre os poetas, e também amigos, Cabral e Murilo, acerca do país que tanto admiravam. A correspondência trocada por eles de 1957

---

<sup>9</sup> Após a publicação de *Tempo espanhol*, em Lisboa, o crítico português João Gaspar Simões apresenta, em 1960, um ensaio sobre o livro de Murilo Mendes, tratando também de *Quaderna*, de João Cabral de Melo Neto. O texto foi escrito em 1960 e publicado em 1962, no *Diário de Notícias*, em Lisboa, e na sua obra intitulada *Crítica II. Poetas contemporâneos* (1946-1961). O crítico português João Gaspar Simões diz que Murilo, neste livro, transpõe para o “plano da cristalização objetiva o que até a *Contemplação de Ouro Preto* era cristalização subjetiva” (Simões, 2012, p. 166).

<sup>10</sup> O texto de autoria de Augusto Massi é o “Murilo Mendes: a poética do poliedro”, que integra o volume de artigos *América Latina: palavra, literatura e cultura* (1995), organizado por Ana Pizarro.

<sup>11</sup> Artigo publicado em *Poesia: programa para o concreto*, de Alexandre Pinheiro Torres. Trata-se de uma coletânea de ensaios publicada em 1966 e reúne estudos dedicados a nove poetas portugueses e dois brasileiros: Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. As produções são analisadas em torno da ideia do “concreto” e como cada um dos escritores lida formalmente com essa questão. De antemão, Pinheiro Torres delimita o assunto dizendo que o concreto abordado na obra crítica não tem a ver com “experimentalismo” que “um certo concretismo tem para si reivindicado” (Torres, 1966, p. 12).

<sup>12</sup> *Quaderna* também foi publicado em Portugal e apresenta dedicatória a Murilo Mendes.

a 1971 notabiliza a convivência dos poetas com o flamenco e o *cante*, pintores e poetas, conforme indica a pesquisa epistolar realizada por Carlos Mendes de Sousa e apresentada em “Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes” (2019).

Se no início de carreira João Cabral aderiu ao conceito muriliano de imagem<sup>13</sup>, os poetas teriam, na década de 1960, invertido os papéis firmados nos anos 40 segundo a hipótese da crítica portuguesa Joana Matos Frias (2000, p. 72):

João Cabral, imerso na lição concretizante de Francis Ponge e na pintura abstraccionista de Piet Mondrian, oferece a Murilo Mendes um aproveitamento muito complexo da mistura constante entre o abstracto e o concreto.

Seria sob esse clima de correspondência intensificada entre os poetas nos anos de 1950 em diante que Murilo Mendes, em *Convergência* (1970), deixaria registrado em verso: “Joãocabralizei-me”.

Sobre a dimensão objetiva na poesia de Murilo, alguns críticos brasileiros, como Júlio Castañon Guimarães em artigos como “Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes” (1997) e “Em Torno de *Tempo Espanhol*” (2002), reconhecem que, a partir deste contexto de produção, é intensificado o interesse de Murilo em explorar as possibilidades construtivas do texto<sup>14</sup>, em que se evidencia a passagem do “mundo adjetivo” para o “substantivo” tal como apontada por Haroldo de Campos em seu famoso texto “Murilo e o mundo substantivo”, de 1963<sup>15</sup>. O exame dos elementos formais do livro, segundo indica Castañon Guimarães, torna observável desde a eleição de vocabulários do campo semântico concreto à presença de poemas com dimensões reduzidas, com predomínio de estrofes com dois

---

<sup>13</sup> João Cabral declarou, em depoimento bastante conhecido, que Murilo Mendes lhe ensinou a importância da visualidade sobre o conceito; ensinou-lhe o valor poético da “palavra concreta”, mais que da “palavra abstrata”. Informação fornecida em 1976, em entrevista para Arnaldo Estrela do jornal Zero Hora, reproduzida em *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*, de Félix de Athayde (1998, p. 137).

<sup>14</sup> Essa passagem à dimensão do concreto não se dá enquanto ruptura, conforme aponta Júlio Castañon (2002), uma vez que é possível reconhecer poemas em obras anteriores que apontam para esta dimensão.

<sup>15</sup> Esse artigo foi publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, em 1963, posteriormente, passou a integrar a coletânea de textos críticos, *Metalinguagem & outras metas* (Perspectiva, 1992).

versos, os dísticos, e a incorporação, pelo vocabulário, da matéria imediata, proveniente do universo do qual as imagens se originam (2002, p. 213)<sup>16</sup>.

Esta apresentação sumária da recepção crítica de *Tempo Espanhol*, em Portugal, onde foi publicada, e no Brasil, a partir da década de 60, importa a fim de enfatizar a presença do concreto como palavra de ordem atribuída à dicção do autor e, também, a curiosa reincidente aproximação de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto em algumas das leituras apresentadas<sup>17</sup>. Entretanto, a vinculação do concreto a João Cabral é tradicionalmente alimentada pela eleição de uma chave de leitura crítica que encara os seus poemas como resultado de uma racionalização ou objetificação, conforme demonstra o estudo da professora Cristina Henrique da Costa, *Imaginando Cabral imaginando* (2014). Essa tomada de posição problemática diante dos poemas de Cabral exclui a sua dimensão subjetiva e afetiva. Logo, o concreto, o racional e o objetivo que predicam as leituras dos poemas de Cabral e, no contexto de *Tempo Espanhol*, os de Murilo, carecem do reconhecimento de que a linguagem em sua clareza objetiva não é desprovida de gesto imaginante. Há por meio da linguagem a captação de uma experiência que não é dicotômica, ou seja, nem subjetiva, nem objetiva, mas imaginativa “Em que sonho e realidade / Ajustam seu contraponto” (Mendes, 2001, p.131).

Desse modo, *Tempo Espanhol*, considerado pelo próprio poeta como o livro “mais rigorosamente pensado e ordenado” (Mendes, 1959, p.5), acolhe a presença da tradição literária espanhola, tem Espanha como grande tema e o experimenta numa forma de expressão que os críticos

---

<sup>16</sup> Importante destacar que o livro, em certa altura da produção poética de Murilo Mendes, iniciada com *Poemas* (1930), pareceu indicar, para o próprio autor, a manifestação do domínio estilístico. Qualidade que, nos anos 30, pareceu aos críticos brasileiros um aspecto ausente de sua criação poética e que, nos anos 60, obteve reconhecimento de Haroldo Campos, cuja leitura o próprio Murilo fez questão de elogiar em carta datada de Roma, em 1967, reproduzida no volume comemorativo de cem anos do poeta, *Murilo Mendes: 1901-2001*, do Centro de Estudos Murilo Mendes, organizado por Júlio Castañón Guimarães (2001, p. 137).

<sup>17</sup> Conforme apontado por Joana Matos Frias (2000, p. 73), cuja visão é representativa de certa atitude crítica assumida sobre a poesia de Cabral e Murilo sobretudo a partir da década de 1960, “O fascínio pela qualidade sensorial das palavras concretas, que esboça em João Cabral uma morfologia do sensível a partir de *O Engenheiro*, e que no caso de Murilo Mendes será o factor decisivo para o papel marcante que a nitidez de *Tempo Espanhol* desempenha na globalidade da sua obra, inscreve os dois poetas numa linhagem que, passando pelo realismo da visão objectivante de Cesário Verde, pela incisão cirúrgica da pena de Marianne Moore, e pelo *partis pris des choses* de Francis Ponge, tem contudo o mais importante ascendente no lugar onde ambos os escritores se encontraram em absoluta sintonia: a Espanha”.



tenderão a nomeá-la como concreta, seja pelo reconhecimento desse aproveitamento da tradição de poesia espanhola (Simões, 1960; Torres, 1966; Passos, 2006; Carvalho, 2011), seja pelo diálogo mais amplos com as artes plásticas abstracionistas e a literatura de diversos autores do século XIX e XX para os quais a linguagem teria de incorporar a dimensão concreta das coisas do mundo (Haroldo, 1963; Frias, 2000). Embora a dimensão do concreto tenha sido a mais destacada, é importante considerar também a forma por meio da qual ela é reveladora da imaginação do poeta (Costa, 2014) e da intensa experimentação poética que atravessa a sua trajetória (Guimarães, 1997; 2002). Considerar essa posição de leitura implica ver em convergência o concreto e o abstrato, participantes do processo imaginativo que, por sua vez, abole as dissonâncias entre essas dimensões como forma de produzir imagens com concentrada força simbólica.

### 3 CONCRETO ABSTRATO / ABSTRATO CONCRETO

A mobilização de referências extraídas da tradição poética de Espanha, que tem Góngora como pilar de expressão, é um dos aspectos que pode ser importante para a compreensão da construção das imagens no livro. Como vimos, Góngora atuou sob a atmosfera letrada do século XVII, mas foi retomado pelos modernistas espanhóis da Geração de 27, cujo interesse foi reacendido pela importância que os valores reconhecíveis na produção seiscentista passaram a assumir entre eles. O poeta Jorge Guillén<sup>18</sup> define Góngora a partir da ideia de junção dos polos intelectual e sensorial. Chama-o de poeta “conceitualista” e “príncipe da luz”. Diz ainda que “é a inteligencia con los sentidos quien tiende una red de relaciones entre los objetos. Relaciones de carácter muy racional entre los objetos sensibles [...] Lo abstracto y lo concreto viven contiguos o fundidos” (Guillén, 1999, p. 318-319 *apud* Maldonado, 2015, p. 118). Essa definição aponta para um importante referencial da tradição a ser considerado na leitura dos poemas de *Tempo Espanhol*, tendo em vista essa “radicação” na cultura espanhola identificada pelo crítico português Pinheiro Torres.

Dámaso Alonso, ao tratar de Góngora e sua poesia sinestésica e metafórica, também diz:

---

<sup>18</sup> *Psicologia da composição*, de João Cabral de Melo Neto, de 1947, traz como epígrafe o verso “Riguroso horizonte”, de Jorge Guillén.

Góngora tenía un sentido exacto; y más aún que exacto: nítido, transluciente; en su poesía estaba la realidad como exaltada a hiperrealidad: los colores exhalaban una atmósfera que era como su densidad, como la densidad del color emanando de los objetos; en sus poemas, los aromas adquirirían cualidad de color o de nostalgia, los movimientos se expresaban aún más, quedándose como cinematográficamente descompuestos en la retina; y en la selva confusa de su poesía se entremezclaban estupendamente las más distintas realidades por medio de la metáfora. Pero la inteligencia del lector y la del poeta lo presidían todo ellos, el lector y el poeta tenían todos los hilos, de tal modo que por debajo de lo que primero parecía selva fantástica y borrosa surgía la ilusión de una realidad realísima (Alonso, 1962, p. 60).

“Sabeis irradiar as cores”, descreve Murilo Mendes em “Aos pintores antigos de Catalunha” (2001, p. 35). O processo da “matéria da vida não transposta, antes exposta com lucidez didática” (Mendes, 2001, p. 35) poderia ser aproximado ao da “color emanando de los objetos” dos poemas gongóricos, uma cor densa que as impressões abstratas adquirem, expostas em sua concretude. O “aroma” que se apreende pelos sentidos assume realidade material, concreta (“color”), ao mesmo tempo que abstrata (“nostalgia”). A leitura que os modernistas espanhóis fizeram de Góngora é conjugada à formação surrealista da geração modernista de Espanha; uma forma de recepção da tradição à luz daquele presente histórico de valores vanguardistas.

Veremos, então, nesta seção de leitura de alguns poemas do livro *Tempo Espanhol*, que a experiência estética pensada em versos pelo sujeito poético lança luz às imagens ambivalentes, que são simultaneamente concretas e abstratas, em que sentir e pensar, interior e exterior, são dimensões que interagem e convergem por meio da imaginação que recorre à transmutação das matérias elementares, terra, fogo, água e ar, como figuração de Espanha. As imagens elementares fundam a experiência humana em Espanha de forma concentrada, nuclear, atômica, para usar o léxico adotado pelo poeta em seus inúmeros versos. Imagens centrípetas assumem força no limite imposto pelo corte, golpe, silêncio, rigor, fome, sede. “Para vir a ser tudo, é preciso ser nada”, diz o último verso de São João da Cruz (Mendes, 2001, p. 55).

Há uma “didática” térrea na produção imagética dos poemas. “Numancia”, “Dama de Elche”, “Cabeça de touro maiorquina”,

“Montserrat”, “São Domingos” – respectivamente: ruína arquitetônica, escultura, artesanato, paisagem – são lidos segundo os elementos de que são formados: a terra.

Vamos ao poema que abre o livro:

### Numancia

Prefigurando Guernica  
E a resistência espanhola,

Uma coluna mantida  
No espaço nulo de outrora.

Fica na paisagem térrea  
A dura memória da fome,

Lição que Espanha recebe  
No seu sangue, e que a consome (Mendes, 2001, p. 23).

O poema dá o tom da direção a que seremos levados ao longo da leitura do livro, em que matéria elementar da paisagem é o substrato da experiência humana na cultura e história de Espanha. Murilo Mendes também fala sobre Numância<sup>19</sup> em *Espaço Espanhol*, descortinando alguns sentidos:

Descortino o horizonte de Numância, deserto, imensurável a olho nu. Observo a vegetação rasa onde um ou outro resto de coluna se salienta, algum marco a assinalar o episódio da grande resistência aos romanos; recuando nos séculos descubro a atualidade de Numância na sua gesta épica. Resistência; não deveria ser esta a palavra de ordem universal? Resistência à agressão, à lei do lobo ou da raposa, a qualquer violência, fardada ou não. (Mendes, 1994, p. 1144).

A coluna<sup>20</sup> apresentada em “Numancia” é aquilo que resiste “na paisagem térrea” como sentimento de “dura memória da fome”. O sujeito

---

<sup>19</sup> O título do poema “Numancia” sem o acento circunflexo reproduz em espanhol a grafia do nome do sítio arqueológico, o antigo cerco. Em *Espaço Espanhol*, o autor faz uso da palavra em português, incluindo o acento gráfico. Ao longo do artigo, a referência ao nome da cidade obedecerá a grafia em português, Numância.

<sup>20</sup> A imagem da coluna é recorrente na produção de Murilo Mendes: “colunas da ordem e da desordem” e “colunas polidas do tempo” (1994, p.98) em “Os dois lados”, do livro *Poemas* (1930) e “colunas de suspiros” (1994, p.241), em “Poeta nocaute” de *O visionário* (1941), são alguns de

poético encontra na imagem da coluna um objeto correlato – segundo noções eliotianas – para expressar, pela arte, a emoção de resistir. A história de Numancia é lembrada pelo cerco romano que ocupou a região. O contexto é da guerra Celtíbera, século II a.C., marcada pela ambição dos romanos em dominarem o local que hoje pertence à Espanha. O episódio é trágico, relatos históricos contam que os habitantes da região se suicidaram como reação à invasão romana, atitude que marcou heroicamente a narrativa histórica do país. Miguel de Cervantes, no texto teatral *O cerco de Numancia*, dramatizou este evento, adaptado depois, em 1937, por Rafael Alberti durante a Guerra Civil Espanhola. Guernica é prefigurada em Numancia por ter vivido semelhante experiência catastrófica quando foi destruída pelo bombardeio alemão em 1937.

Claramente, a forma do poema, em octossílabos, alude à forma hispânica assumida pela tradição épico-lírica medieval. O ritmo é marcado pela sonoridade das rimas ora fechadas (Guernica - mantida) ora abertas (espanhola - outrora), do primeiro par de dísticos, e pela sonoridade das rimas ora abertas (térrea - recebe) ora fechadas (fome - consome) do segundo par dos dois versos finais. Essa quebra na direção que vai da ideia da contenção para a da dilatação e, depois, da dilatação para a da contenção, manifesta o movimento de dentro para fora e de fora para dentro alternativamente, encenando o que recebe e o que consome.

Duas cidades destruídas, Numância e Guernica<sup>21</sup>, deixam como lição aquilo que é “dura memória”, coluna que o poema reconstrói em movimento ascensional inverso ao da queda das ruínas, tornando-a mito. A hipálage, tropo que adiciona a uma imagem características extrínsecas a ela, mas que pelo uso passa a pertencer-lhe, é empregada claramente neste e em outros poemas do livro, atuando como recurso que corrobora para interpenetração dos polos concreto e abstrato. É por ela, a terra, que Espanha humanizada recebe no seu sangue isso que é ao mesmo tempo vida e consumação, fome e resistência<sup>22</sup>, por sua vez considerada uma das

---

muitas outras aparições que poderíamos trazer como exemplos. Verifica-se que a imagem adquire, em *Tempo Espanhol*, uma qualidade concreta, com clara referência à paisagem arquitetônica, mas não isenta da imaginação que anima a matéria via analogia ao dizer, em outro poema do livro, das pernas das mulheres, cujo corpo “sustentado por duas colunas / De pórfiro e granito” que são, ao mesmo tempo, “colunas do templo de Córdoba” que, por sua vez, “formaste Góngora” (Mendes, 2001, p.73).

<sup>21</sup> No livro, encontramos também o poema “Guernica” dedicado à região.

<sup>22</sup> Segundo a pesquisa de Carvalho (2011, p. 218), “o adjetivo numantino entrou para a língua espanhola com o significado: ‘que resiste com tenacidade até o limite, geralmente em condições precárias’”.

palavras-chave do livro (Carvalho, 2011), já se revelando desde o primeiro poema. A resistência, em termos físicos, pode se manifestar na capacidade que uma matéria tem de aguentar uma força exercida contra ela, sem que a tensão lhe cause alterações. Contudo, os elementos podem ser resistentes a alguns materiais e pouco resistentes a outros. No plano da concepção da resistência como imagem poética, a transmutação da matéria elementar que percorre todo o livro atua como forma de resistência pela ideia de metamorfose. Nesta inversão de valor, o poeta, ao transformar uma coisa em outra, ensaia formas de resistência adversas à estagnação, fixação, inação, mas ligadas à ideia de movimento, transformação. A movimentação não exclui a produção de memória, é uma imagem “prefigurando” a outra. A memória se atualiza no presente da imagem da coluna, presente este demonstrado pelos verbos “fica”, “recebe”, “consome”. A eleição pelo tempo presente é evidente na obra, o tempo que se espacializa e para o qual todos os outros convergem.

No segundo poema do livro, “Dama de Elche”, a escultura simbólica da cultura ibérica, feita em pedra calcária, é gerada por uma “força em silêncio resumida” (Mendes, 2001, p. 25). O silêncio também é condição originária da criação assim como o espaço nulo. Aquilo que falta é positivado como atributo de força inventiva. O silêncio gerou, a arte lhe deu sua natureza muda, de ibérico “rigor e melancolia”. Das “antigas terras trabalhadas” vem o touro de vime cuja cabeça é a parte que resta. No poema “Cabeça de touro maiorquina” o poeta olha o artefato, uma parte do todo, em sua integridade mítica e primitiva, cúmplice do rito tauromáquico na arena real e ao mesmo tempo onírica, a de fora e a de dentro: “O espanhol acredita nele, mata-o dançando/ No tempo do sonho da arena” (Mendes, 2001, p. 27). Lemos o verso como síntese da luta do espanhol que resiste com sonho e ação à força oposta. Faz isso dançando, em estado constante de movimento, assumindo formas e forças.

No poema seguinte, “Monteserrate”, dedicado a Jorge Guillén, os “Ásperos cumes desarticulados” é imagem que nos revela a gênese da paisagem antes da cultura, cujos índices são: “O prumo, signo, oliveira”. No seu “território disforme” o “espírito sincopado / Tenta escalar Deus e pedra” (Mendes, 2001, p. 29). Deus e pedra justapõem-se como partes dos cumes, se escala um, escala-se o outro, continente ou conteúdo, imagem síntese da “Espanha a se construir”. Em Monteserrate, o local, a “Virgem negra”, que “românica / preside o caos”, do alto “Intervém com sua

medida/ Na terra bruta do homem” (Mendes, 2001, p. 29). Portanto, as imagens daquilo de que é feita Espanha são partes de um todo material metamorfoseado. A imagem da Santa está intimamente ligada à terra bruta. A terra continua o que é do símbolo: continente e conteúdo ao mesmo tempo. Nesses primeiros poemas do livro, sumariamente supramencionados, sentimos a orientação material da imaginação do poeta que revela concretamente a qualidade térrea do lugar correlata à memória e criação humana. Recria-se pelo exercício de imaginar a matéria histórica e cultural como expressão concreta de qualidades abstratas: resistência, silêncio, rigor, melancolia, fé.

A imagem da terra se desdobra em diversas outras imagens ao longo do livro, ganha continuidade, é transmutada. Elas contêm a propriedade do que é duro, forte, barrento, áspero; daquilo que é moldável, lapidado, tocado pela via do atrito ou do golpe, já que impõe resistência. Ao mesmo tempo concretizam atributos abstratos que encarnam Espanha. Em “Toledo”, o sujeito poético diz: “Toquei em Toledo a linguagem espanhola / a pedra, sua força concentrada” ou “Toquei de golpe áspera Espanha” (Mendes, 2001, p. 63). Apesar da imaginação do poeta recorrer à materialidades do ar, do fogo e da água, a terra é abundantemente predominante e empresta às imagens suas propriedades.

A dimensão ética reside nessa relação recíproca entre o indivíduo e o mundo material. “Aprendi do meu sangue ou da essência de Espanha?”, interroga-se o sujeito em “Tema de Calderón” (Mendes, 2001, p. 83). É matéria até mesmo o silêncio que cria, que nutre, que é conduzido, é tocado ou é visto: “Toquei as ruínas do silêncio”; “Vi o silêncio grimando”; “Silêncio de planta e azulejo”; “E o silêncio cria o homem de Castela”; “O silêncio explode no quadro”; “Silêncio e secura de Espanha”; “O silêncio do tijolo”, como se lê em alguns trechos pinçados do poema “Toledo” (Mendes, 2001, p. 63-66). Aqui, e em muitos casos, o intertexto com versos extraídos da tradição da poesia modernista espanhola aparece aludindo à justaposição concreto-abstrato semelhante a: “silêncio de cristal”, de “El canto errante”, Ruben Dário (1907); “silêncio de neve”, do poema “G. A Bécquer”, de Rafael Alberti (1928); ou “Silêncio de cal”, do poema “La monja gitana, de García Lorca (1928), dentre outras referências que caberiam a um outro estudo aprofundar.

Apesar de ser a terra, e seus derivados, o elemento originário e fundamental das imagens com as quais o livro é construído, os elementos,

sejam eles terra e ar, sejam eles fogo e água, não aparecem estanques, são transmutados na paisagem como imagens dinamizadas pela imaginação do poeta, trocando propriedades entre si. Alguns poemas revelam esse dinamismo. Em “São João da Cruz”, diz sobre “Obedecer a esse fogo frio / Que se resolve em ponto rarefeito” (Mendes, 2001, p. 55). Nessa imagem, o fogo é resolvido em ponto de rarefação, propriedade híbrida das nuvens, entre a aquosidade e a solidez, e é frio, aspecto oposto à qualidade natural do elemento, semelhante ao “incêndio congelado” que se lê em “O sol das ilhescas”. É também, em “Pueblo”, o sol de poeira que predica o ar onde “O *pueblo* subsiste”. Ou, em “Segóvia”, quando adquire ação aérea em “Cai o sol em Segóvia atrás dos dedos”, em vez da ação de se pôr. Nesta imagem, o longínquo solar é elemento próximo aos dedos análogos aos montes agudos, ou às torres, atrás dos quais ele cai sob o domínio da imaginação do poeta. Há inúmeros exemplos de quando o fogo adquire características extrínsecas a ele, como em: “Metal: inaugura o povo espanhol / seu fogo aberto, específico” (Mendes, 2001, p. 93) ou “Ainda se comunica à terra / Pelo fogo comprimido de Toledo” (Mendes, 2001, p. 65).

A menção ao fogo aparece pela primeira vez em “São Domingos” quando diz do fogo formador e anunciador, “de alta linhagem”, associado ao Verbo, palavra criadora, e à “força lúcida” (Mendes, 2001, p. 31) daquilo que se manifesta com luz e por meio dessa projeção adquire visibilidade, nitidez. Já em “Santa Teresa de Jesus”, o poeta inquirir a destinatária que dá título ao poema: “Teresa, decifras o ‘mistério’ masculino de Espanha / Teu íntimo substrato é o fogo: / Convida-te a elidir o supérfluo” (Mendes, 2001, p. 51). Como se, munida do fogo, queimasse a forma bruta, dando-lhe forma artefacta, semelhante ao processo da queima cerâmica que extrai a água da terra argilosa, seus excessos, alterando as suas características físicas. Processo material análogo ao espiritual. A imagem do fogo é contígua à ideia de interioridade que emana vida. O fogo, como no poema “São João da Cruz”, deve ser obedecido devido ao seu poder de conhecimento, de decifração e de transformação física e espiritual. Em “Ávila”, o sujeito é “Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto” (Mendes, 2001, p. 49). Ou aquele que cultiva “um sol vermelho” em “O chofer de Barcelona” (Mendes, 2001, p. 139), com clara alusão à força da luta popular que pode irromper.

Alguns poemas revelam radicalmente, na linguagem, esta dinamização dos elementos, coadunados e transmutados pela imaginação alquímica do poeta como no trecho a seguir:

**O poder de ronda**

O homem cavalga a rocha,  
Domina o áspero abismo.  
Não sinto crescer o ar,  
Nem a figura do tempo.  
O pé de quinze rochedos  
calça a água severa e muda (Mendes, 2001, p. 119).

A ação praticada pelo homem, a de cavalgar, mobiliza terra e ar, alternadamente. É do seu domínio este abismo áspero – abstrato e concreto. O sujeito não sente “crescer o ar”, como se o ar tivesse a propriedade elástica, de crescer ou diminuir, passível de ser sentido. Nem o ar, nem a figura do tempo crescem, param em contraposição à ação humana, detentora do domínio e do movimento. O pé, não os pés, de “quinze rochedos”, número específico atribuído à matéria, “calça a água severa e muda”, cujo elemento líquido adquire solidez como aquilo que pode ser calçado, revelando qualidade afetiva.

A inversão persiste em muitos poemas, alcançando graus de imaginação surrealista como nos versos de “Chuva de Castela”:

Entre a marcha das amapolas  
Se orientam  
Se levantam  
Os pés aquedutos (Mendes, 2001, p. 91).

Os pés aquedutos, são animados pela imaginação do sujeito, pés que são canais por onde as águas passam e vão “entre” as flores amapolas que marcham, verbo que remete à ação simbólica do combate, da luta, do enfrentamento.

Vemos em “Jardim de Generalife” o canto unir-se à água, tornando “canto líquido” pela imaginação do sujeito.

Eis o canto alto do Alhambra,  
O canto objetivo da Arábia,  
A própria comarca da água.  
O canto líquido da Espanha.



Os ângulos vivos do vento.  
A água que não repousa,  
Água delgada e comprida.  
O toque da água percute

Nas torres da mouraria.  
Água de som.  
Sincopada,  
Rebentando de Granada.  
Água que cumpre seu rito.

Água de sol e magnólia.  
O canto contínuo da água  
Dita o tempo à mouraria.  
Água de torres vermelhas.

Vejo as estradas da água  
No centro do Generalife.  
Água que não cessará.  
Água de fogo e de frio. (Mendes, 2001, p.129).

A água é o “canto objetivo da Arábia”, simboliza a tradição musical herdada dos Árabes, o flamenco, além do canto que ressoa do ritmo vocacular ibérico. Por meio dela, o vento adquire “ângulos vivos”, sendo “a água que não repousa”. A água adquire densidade material, espessura. É um instrumento sonoro: é tocada e também toca. É aquilo que percute, no sentido de causar vibração, “Nas torres de mouraria”, reduto mouro em território espanhol e português. Em outro verso o seu canto também “Dita o tempo à mouraria”. Então ouvimos a “Água de som. / Sincopada”, porque quebrada, “rebentada” de Granada, cumprindo um rito, imagem cíclica. A água de sol sugere água quente, sobre a qual as magnólias assentam. Metonimicamente dispostas aludem à eleição do poeta dos elementos na paisagem. Trata-se de uma vila ajardinada em palácio mourisco, construída no século XIV. O devaneio espacial do poeta, diante da realidade sonora que as águas do palácio produzem como “canto alto do Alhambra”, é convertido em imagens concreto-abstratas em que a sensibilidade auditiva assume, no poema, simbologias históricas e culturais. É temporal o ritmo do seu “canto contínuo”, dessa “Água de torres vermelhas”, como o som dos ponteiros dos relógios, adquirindo

também a propriedade ígnea do calor. A água forma estradas, não cessa, porque cíclica, “Água de fogo e de frio”, porque flui transformada.

**Juan Miró**

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 (Mendes, 2001, p.147).

A mobilidade das imagens que se sucedem na leitura de “Juan Miró” nos propicia a experiência aérea desde o início em que se descreve: “Soltas a sigla, o pássaro e o losango”. Sublimam-se os elementos díspares, são deixados em liberdade como também são as cores “roxo, qualquer azul e o vermelho”. Em síntese, o sujeito aponta a possibilidade de reunião desses elementos pelo gesto do menino que os levanta, põe-nos ao alto, ao sol. O desejo do voo é performado pelo gesto ascensional do sujeito, um menino cuja imaginação ainda é livre e mobilizadora de imagens novas. As figuras móveis diante do sol absorvem a sua luz, projetam-na, tornam-se visíveis: luz colorida no espaço. A fosforescência é fenômeno que não se reproduz, mas se cria pela interação devaneante do sujeito com a matéria, desintegrando uma ordem pré-estabelecida, e dando origem à novidade no real: “este obscuro mito”. O poema não fala condicionalmente do quadro ou do artista espanhol, apenas. A sua linguagem nos dá acesso à sublimação das imagens, libertas e móveis, possibilitada pela criação humana.

Murilo Mendes, nos poemas de *Tempo Espanhol*, performa uma experiência estética de imersão na matéria e na forma de Espanha, dando a ver o seu exercício de pensamento imaginativo na produção do concreto simbólico térreo, ígneo, líquido e aéreo. A leitura não pretendeu ser extensa e nem a análise amplamente aprofundada, mas mobilizadora de um modo alternativo de ler os poemas do livro, imaginativamente, destacando os acessos oferecidos pelas imagens às dimensões simbólicas, em que se fundem concreto e abstrato, criadas pelo domínio da imaginação do poeta ao escrevê-los.

## 4 SÍNTESE

A vinculação imediata dos poemas de *Tempo Espanhol* ao espaço geográfico e cultural da Espanha nos incita a analisar a linguagem realisticamente, ou seja, como expressão de certa visão do poeta sobre o real referencial, condicionada a ele. Mas esta escolha não dispensa o reconhecimento de que há o deslocamento dos poemas desta mesma realidade referencial pelo processo imaginativo do poeta que faz revelar na linguagem, por meio das imagens criadas, a expressão da sua afetividade simbólica. E então, superamos o obstáculo que a leitura realística nos impõe.

Desse modo, o concreto, predicação atribuída aos poemas do livro, parece poder ser lido como a manifestação da imaginação material do poeta sobre este *real*, ou *vice versa*, que se origina na própria linguagem. Trata-se de efeito retórico conciliado ao devaneio, em que pensar e sentir aparecem indissociados, tributários do repertório de procedimentos surrealistas do autor, seu conhecimento das técnicas da vanguarda, e da sua radicação da tradição de poesia espanhola. Vale terminar essa leitura com as impressões de um dos primeiros leitores de *Tempo Espanhol*, o poeta e amigo João Cabral. Ao comentar sobre o livro, no ano de 1959, cuja data indica ser antes mesmo da sua publicação em Portugal, o poeta de *Quaderna* estabelece uma comparação das Espanhas, a dele e de Murilo, dizendo que a do amigo deixa a dele “humilhada” e a justificativa é a de que Murilo entrega uma visão total do país, provedor de uma sensibilidade que integra dimensões física e espiritual, ao passo que ele, Cabral, só se interessa pela Espanha “realista”, “materialista”, das coisas”<sup>23</sup>.

## REFERÊNCIAS

- ALONSO, Dámaso. “Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)” In: *Cuatro poetas españoles*, Gredos, Madrid, 1962, p. 49-77.
- ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARRIGUCCI, Davi Jr. “Arquitetura da memória” In: *O cacto e as ruínas*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000, p. 95-123.

---

<sup>23</sup> Carta de João Cabral de Melo Neto, enviada a Murilo Mendes, de Monte Carlo, 22 de janeiro de 1959, apresentada por Laís Corrêa de Araújo em *Murilo Mendes. Ensaio Crítico, Antologia, Correspondência* (2000, p. 375).


- CARVALHO, Ricardo Souza de. “Murilo Mendes escreve cartas aos espanhóis”. *Teresa revista de Literatura Brasileira*; São Paulo, nº 8/9, 2008, p. 56-67.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes*. São Paulo: Ed. 34, 2011.
- COSTA, Cristina Henrique. *Imaginando Cabral imaginando*. Campinas: Editora Unicamp, 2014.
- FRIAS, Joana Matos. “Um olhar nítido como um girassol: João Cabral e Murilo Mendes”. *Colóquio/Letras*. Lisboa, n. 157-158, 2000, p. 63-80.
- FRIAS, Joana Matos. “Murilo Mendes e o cosmotexto ideogramático”. *Revista da Faculdade de Letras. Línguas e Literatura*. Porto, XVI, 1999, p. 125-142.
- GUIMARÃES, Júlio Castañón. “Apontamentos sobre algumas aproximações e alguns procedimentos em Murilo Mendes”. In: RIBEIRO, Gilvan Procópio (Org). *Murilo Mendes, Visionário*. Juiz de Fora: EDUJF, 1997, p. 15-27.
- GUIMARÃES, Júlio Castañón. “Em Torno de Tempo Espanhol”. In: Ana Maria Lisboa de Mello. (Org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes. 1901-2001*. Porto Alegre: Uniprom, 2002, p. 208-216.
- MALDONATO, Reny Gomes. *Geração de 27 e Barroco: La Mirada exuberante*. Tese de doutorado, 252f. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.
- MASSI, Augusto. Murilo Mendes: a poética do poliedro. In: PIZARRO, Ana. *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial Campinas: UNICAMP, 1995, p. 321-333.
- MENDES, Murilo. Entrevista a Waldir Ayala. *Jornal do Brasil*. Suplemento Dominical. Rio de Janeiro, 25 jun.1959, p.4-5.
- MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MENDES, Murilo. *Tempo Espanhol*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- NEMI, Ana Lúcia Lana. “A Guerra Civil Espanhola e suas Raízes Decimonônicas. A Nação entre as Luzes e as Brumas”. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom. *Guerra Civil Espanhola: 70 anos depois*. São Paulo: Edusp, 2011, p. 49-79.
- PASSOS, Cleusa Rios Pinheiro. ““Cosas de España”” em Murilo Mendes. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP. v.8. n.9, 2006, p.125 -137.

SIMÕES, João Gaspar. “Murilo Mendes - *Tempo espanhol*; João Cabral de Melo Neto - *Quaderna e Duas Águas*”. Lisboa: Delfos, 1962, p.339-346. In: GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Cartas de Murilo Mendes a correspondentes europeus*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2012, p.165-170.

SOUSA, Carlos Mendes de. “Conversar-escrevendo: João Cabral e Murilo Mendes”. *Colóquio/Letras*, Fundação Calouste Gulbenkian, nº 200, 2019, p. 123-160.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Programa para o concreto*. Lisboa, Editora Ulisseia, 1966.


Recebido em 3 de julho de 2024  
Aprovado em 22 de novembro de 2024

Licença: 

Aline Leão do Nascimento

Doutoranda em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas. Graduada em Letras e Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal de São Paulo. Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (financiamento FAPESP 2023/10313-8).

Contato: [aline\\_leonascimento@hotmail.com](mailto:aline_leonascimento@hotmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-2529-6453>