

ESTUDOS: MURILO MENDES/GOYA – A PALAVRA/A IMAGEM EM INTERAÇÃO – LIÇÕES DE ESPANHA

Maria Bernardete da NÓBREGA

Universidade Federal da Paraíba – UFPB,

Resumo: O presente estudo discorre sobre a interação entre a palavra/a imagem, o poema/o quadro, o poeta/o pintor, Murilo Mendes/Goya no limite da construção do discurso estético em que o ato performativo delimita o percurso dos sentidos (Eco) no exercício intensivo de múltiplas leituras. Esse gesto de leitura orienta o ritual científico das reflexões teóricas formuladas por Bakhtin/Volochinov(1981), Bakhtin(1981,1997,1998), Roudaut(1988), Cumming(1998), Genette(1972), Greimas(1976, 1979, 1981), Geninasca(1975), Leiris(2001), (Santaella(1995) Santaella e Nöth(2001), Székely(1972). Delimitamos como *corpus* a Série Pictórica da obra *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes (1959), pela seleção de signos que indexaram o código pictórico. As leituras gestáltica e semiótica do poema “Goya”, Murilo Mendes(1959) e da tela “*Os Fuzilamentos de Moncloa*” (3 de Maio de 1808), Goya(1814), deverão demonstrar como são modulados os discursos estéticos na densidade intersemiótica poesia/pintura. Essas leituras funcionam enquanto mecanismo instrumental para exercitar a capacidade de perceber/ver/ler a repercussão poética de outras artes (Sena, 1963), em que a palavra/a imagem compõe um sistema heterossemiótico na composição hierárquica de linguagens em interação. A nossa proposição é destruir/construir/traduzir esses movimentos discursivos que se enredam na interação autor/leitor/texto/contexto a construir percursos definidores do conjunto – de estudos, esboços, exercícios, séries. Espanha afiada pelas lições do idioleto muriliano-goyesco a traduzir o substrato hispânico – “De passar a vida ao fio da espada”. Museu de tudo. Lições inscritas/escritas no horizonte do discurso poético.

Palavras-chave: discurso estético, interação, poepicturalidades.

**ESTUDOS: MURILO MENDES/GOYA – A PALAVRA/A IMAGEM EM
INTERAÇÃO – LIÇÕES DE ESPANHA**

... a vida ao fio da espada

GOYA

POEMA

*Ao mesmo tempo
Touro e toureiro.
Espanha afiada
Nos dedos segura.*

*Tem a força de ataque do animal
E a lucidez objetiva do cientista.
O gosto bem espanhol
De passar a vida ao fio da espada.*

*Cruel para conhecer,
Cruel para delimitar
O território castigado,*

*Investindo alternadamente
O corpo da Espanha adversa,
O rosto bifronte da Igreja.
Cruel mesmo quando trata
Com aparente carinho
O rosa, o prateado e o cinza.*

*Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.*

*Goya mata.
Mata a mulher, oposta ou próxima,
Com estocada certa.
Mata Espanha e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

Murilo Mendes dispõe estrategicamente as unidades visuais no espaço poético, qual arena dos signos, para a celebração do rito vida/morte: Goya... touro e toureiro.

Na montagem do poema GOYA, Murilo Mendes compõe a dialética entre a parte e o todo: Goya, o sujeito do seu dizer/fazer, enunciado pelo título do poema, é interseccionado pela simultaneidade de ser a unidade condensada pela multiplicidade de suas partes: touro e toureiro. Portanto, a configuração da lógica interna modulada entre duas contradições estéticas: emoção e razão. Goya concentra ainda duas forças: a da Natureza, ditada pelo instinto de defesa, que o faz investir-se da força de ataque do

animal e a da Ciência, que à luz da razão, fá-lo comandar com destreza, a estocada certa. Assim, Goya grava sua arte no extremo limite onde a marca da hispanidade translada na pintura a mescla de realidade com a irrealidade: ...a vida ao fio da espada. Murilo Mendes suscita a luta travada entre a palavra e a imagem ou entre o criador e a criatura na arena dos signos. No percurso dos sentidos (Eco,1976), o poeta busca limite da trajetória do pretexto plástico... à verdade plástica: *Goya mata. / Mata a mulher... / Mata Espanha e ressuscita / Sua verdade vertical: branca e vermelha*. Uma verdade que se desvela na dimensão metafísica do tempo: Tempo Espanhol. Eis a chave de sua verdade poética.

O poema está segregado em seis planos, num processo de expansão do sistema descritivo para gravar, no vértice da luta – a palavra e a imagem –, o ato performativo do rito da vida/morte, no extremo limite entre a irracionalidade do ataque do animal e a racionalidade do objetivo do ser, e/ou o gosto de ser espanhol inaugurado pela estocada certa do pincel de Goya: ...a vida ao fio da espada. Ou seja, o especular para além.

O poema simbolicamente evoca no primeiro plano – primeira estrofe, um dos maiores espetáculos de Espanha: as touradas. As touradas representam a imagem nacional do machismo, do sangue quente espanhol. Goya dizia ter participado de uma tourada quando jovem. Isto parece remeter à tensão que perpassa toda sua trajetória. A vida de Goya transcorreu num século de crises e contradições: a Europa vivia sob a égide de profundas transformações. Essas novas formas políticas fizeram a Europa mergulhar numa crise de conseqüências funestas para a Espanha, dentre as quais se pode identificar como: a volta da Santa Inquisição, a perseguição aos liberais e o governo absolutista de Fernando VII. Na arte, o Barroco foi substituído pelo Rococó. As convicções profundas que haviam fornecido os fundamentos da cultura ocidental são minadas pelo ceticismo. *A arte*, como afirmou Enrique La Fuente Ferrari, “que não é um epifenômeno intranscendente, tinha de expressar essa situação de crise”. E foi justamente Francisco Goya, pintor autodidata – como ele próprio se definiu –, nascido Fuendetodos, uma pequena cidade rural próxima a Zaragoza, na região de Aragon, ao norte da Espanha, em 30 de março de 1746, quem realizou a tarefa de, à revelia da Academia Real de Madri, demonstrar quais seriam os novos caminhos da pintura (Abril Cultural, *Mestres da pintura*, Goya, 1977, p. 6).

Assim, nesse primeiro plano, Murilo Mendes parece aludir à produção de Goya, *Tauromaquia*, uma série de 33 estampas (1815). Terceira grande série, a *Tauromaquia*, capta imagens que dão uma idéia dos princípios, progressos e estado atual das festas em Espanha.

No segundo plano – segunda estrofe, o processo de gradação cênica parece seguir a didática da luta: o poeta maneja as unidades poéticas como se fossem a muleta para excitar o sentido e incitar a transgressão do verbo pela investida no desvio do código e com a força da metáfora, espada afiada no liame da língua, inaugurar a transtextualidade do verbo. Nesse rito estético, o processo intersemiótico instaura-se assim: a poesia toureando a pintura: *Goya, ...a vida ao fio da espada*.

O terceiro plano configura-se como o enquadramento do jogo de cena no limite do instante da tensão do rito para, em seguida, preparar a transição para a investida fatal contra o alvo – homem/animal, a palavra/a imagem, o verbal/não-verbal. Enfim, preparar a evolução do sistema descritivo que se expande em direção à quarta estrofe ou quarto plano. Nessa tourada dos signos, o poeta maneja a palavra/a imagem para modular toda a densidade intersectiva da luta, pela construção esquemática na ordenação plástica do verso.

A homologia isomórfica parece instaurar a ação gradativa de embrutecimento dos atores em cena para o desfecho do “tercio de muerte”:

*Cruel para conhecer,
Cruel para delimitar
O território castigado,*
.....

No quinto plano, quinta estrofe, Murilo Mendes alude às técnicas empregadas por Goya no preparo da impressão das imagens. Goya não foi um pintor tradicional. Rompeu muito cedo com os moldes artísticos de sua época. Goya consagrou-se como um pintor extraordinariamente versátil que cultivou com maestria os distintos gêneros da pintura, o gravado e o desenho. Realizou obras mitológicas e alegóricas. Grande parte de sua produção foi dedicada à arte religiosa, à vida cotidiana e, especialmente, ao retrato. Desde o princípio realizou uma pintura de estúdio que, em sua trajetória, se transformaria em autênticos projetos de investigação artística, os quais se expressariam através de sua produção pela série *Los caprichos*, 1797 e 1799, que, a princípio, seria composta por 72 estampas, mas ampliou-se definitivamente para 80. A esta série foram acrescentadas outras cinco gravuras rejeitadas pelo artista, das quais só nos resta uma prova.

A segunda série editada, *La tauromaquia*, foi feita seguramente entre 1814 e 1816. Goya deve ter preparado 41 lâminas, pois esse é o número de gravuras que se conhece da série, mas, no final, ao editá-las e colocá-las à venda, só havia 93 estampas gravadas. Tem-se conhecimento de outras três provas adicionais.

A história da vida, da arte escrita, inscrita na pedra. A lápide estética onde se expressa a alquimia da imagem em sua dimensão primeira, portanto, inaugural da tradição do gosto espanhol. As lições ibéricas... a fogo aberto, específico. Uma leitura heurística reenvia ao processo mesmo da evolução das técnicas, do desenho, da gravura, da litografia, no qual Goya grava as imagens, utilizando o ácido e o metal para afiar a densidade pictural de sua linguagem hermética. O canto plástico do heu [do laim heu] (conforme Dicionário Aurélio, p. 891), 1. canto fúnebre, lamento. Canto surdo, cerrado na pedra macha de Espanha, onde Murilo Mendes extrai o substrato para trasladar a folha em branco, esse canto plástico, pela epifania poética-pictórica-enunciativa da morte: ...o mito à rua. O lamento substantivo da hombridade do povo espanhol, prisioneiro da guerra, sendo executado pelo pelotão de fuzilamento das forças adversárias do exército francês, em “fogo aberto”. A palavra “fogo” remete ao comando do pelotão no ato supremo do ritual do fuzilamento. Todavia, ela detém uma acepção que a redimensiona para uma instância da supraconsciência, no momento de luz. Este pode ser um nível de leitura imagética da cena em sua dimensão cromática. O espanhol que está sob a mira dos fuzis é a figura mais densamente iluminada da tela. Como se Goya tivesse a plena consciência de que essa configuração da imagem, fá-lo-ia adentrar-se na galeria dos mitos. O mito da luta. O mito da morte: que a morte para o espanhol ainda é hombridade. Assim como Goya, o poeta, na especificidade do seu dizer/fazer, parece compor a tela dentro do poema para, não somente evocar, mas, sobretudo, gravar em verso, a memória à luta da resistência espanhola, tão manifestada por Goya, na série *Os desastres da guerra*, de 1810 a 1814, (Fig. 27), da qual selecionamos a tela *Os fuzilamentos da Moncloa* (3 de maio de 1808 a 1814 (Fig. 31).



Fig. 30

O DIA 2 DE MAIO DE 1808.

A LUTA NA PORTA DO SOL, 1914.

ÓLEO SOBRE TELA, 266 X 345 CM.

MADRID, MUSEU NACIONAL DO PRADO.

FRANCISCO GOYA.

(DETALHE). O quadro foi encomendado pelo rei para “perpetuar por meio do pincel as mais notáveis e heróicas ações de nossa gloriosa insurreição contra o tirano europeu”. Goya conseguiu efeitos impressionantes ao pintar uma cena tumultuada com grande variedade de cores.



Fig. 31

OS FUZILAMENTOS DA MONCLOA

(3 de maio de 1808), 1814.

Óleo sobre tela, 266 x 345 cm.

Museu nacional de Prado, Madri.

FRANCISCO DE GOYA E LUCIENTES

1808. Napoleão invade a Espanha. O rei submete-se ao imperador, e o país é ocupado militarmente.

No dia dois de maio, (Fig. 30) daquele ano, o país levanta-se contra o invasor francês. A repressão é violenta, mas o levante estende-se por toda a Espanha. Converte-se numa guerra civil.

De 1808 a 1814, um manto de sangue cobre a Espanha; José Bonaparte é nomeado o novo rei. A luta de resistência do povo espanhol perante o invasor francês durou cinco anos. Luta esta, marcada pela implacável dureza de ambas as partes. O combate termina com a intervenção das tropas inglesas, sob o comando de Wellington. No entanto, Fernando VII, o novo rei, não trouxe a desejada liberdade, mas governou com violência despótica.

Durante o conflito, Goya manteve uma postura contraditória por aceitar as condecorações e as encomendas de José Bonaparte. No entanto, com (...) “o gosto bem espanhol / De passar a vida ao fio da espada”, expressou sua reação à guerra na Espanha através da produção de uma nova série de águas-fortes - *Los desastres de la guerra*, de 1810 a 1814 (Fig. 27). São imagens radicais, sem trégua, das atrocidades da guerra, onde não existe a figura do herói, só de assassinos e mortos. Quando, em 1814, as tropas de Napoleão Bonaparte se retiraram definitivamente, Goya concordou, em dois grandes quadros, com o começo da luta de resistência, em maio de 1808. Assim, ele produz suas duas obras mestras *O dia 2 de maio de 1808; A luta na porta do sol* e *Os fuzilamentos de moncloa* (3 de maio de 1808), ambas de 1814.

Um pelotão de soldados franceses. Um grupo de homens do povo espanhol. Armas. Uma lanterna de estábulo. Ao longe, a cidade, Espanha. Uma paisagem. Aqui, bem perto, a cena, de guerra. Uma tragédia. Homens mortos. Sangue. Muito sangue. Braços armados, erguidos, para matar. Braços estendidos, para morrer. Braços esticados, inertes. Mortos. Ainda, braços, muitos. Erguidos, para aclamar a morte. Ou como escudo para aplacar a fúria. Esbarrar o projétil. Rostos civis contorcidos de dor e coragem. Soldados, só armas, sem rostos. Rostos escondidos de rubor/ardor e medo. Olhos abertos para a morte. Olhos semi-cerrados, para matar. Afiados para mirar, apontando: eis a cena. Um ato/arte de Goya.

*Transladando o mito à rua,
Grava-o, pedra e ácido
Metal: inaugura o povo espanhol,
Seu fogo aberto, específico.*

(Murilo Mendes, 1959)

A cena segrega-se em três ângulos: na angulação de fundo, aparece uma densa representação do povo espanhol prisioneiro da guerra, sendo levado para um campo de execução. No ângulo da direita, em diagonal, posta-se o pelotão de fuzilamento, enfileirado estrategicamente para cumprir o comando do rito de morte: Fogo! As armas, em posição horizontal, superdimensionadas parecem preparadas para o instante dêitico de apontar o alvo. No ângulo da esquerda, identificam-se no paredão, os rebeldes em execução. Alguns corpos superpostos jazem no solo, sangrando. Mesmo assim, nesta condição de vencidos, Goya modulou algumas vítimas com os braços abertos, como ícones da cristalização do tempo de ser, depois de tudo, um mito. Portanto, vivo. Conseqüentemente, vencedor. Grava-o cor e luz, imagem: uma grande metáfora pictórica-enunciativa da guerra.

A figura em destaque do grupo dos rebeldes reitera a gestualidade fatal e dramática das vítimas, com os braços erguidos. A propósito escreve Buchholz:

No centro do quadro está a próxima vítima. Com os braços erguidos, a sua posição faz lembrar Jesus crucificado e, de fato, podem-se ver feridas nas palmas de suas mãos. Através desta alusão, Goya deixa a moldura histórica e mostra que o cruel assassinato de gente desarmada é uma realidade que se repete uma e outra vez. Ao mesmo tempo, confere ao condenado uma grande dignidade (Buchholz, 2001, p. 70).

Essa recorrência imagética histórico-cristã também acentua cromaticamente a luz que emana de sua figura, a qual parece transcender essa insanidade humana e clamar, de braços erguidos para o alto, uma intercessão celestial. A reiteração performática em V instaura uma unidade cênica desde a montagem estrutural da tela em núcleos figurativos em que se percebe uma confluência de linhas diagonais: da parte superior esquerda do plano que forma o paredão de fuzilamento, a qual segue simetricamente em direção a diagonalidade da parte do pelotão até as pernas, que mantêm uma angulação triangular, portanto, um V invertido. Outra diagonal comprime o corpo dos rebeldes para o solo, como se eles lutassem contra uma força da gravidade ou como se estivessem a desprender um grande esforço ao subir por um solo em declive. Ou até mesmo pela dialética vida/morte, prisão/liberdade, vencedor/vencido, opressor/oprimido, estejam subordinados a um paradigma com o qual não se identificam. Uma obliquidade diagonal atravessa o plano do solo do paredão, que se harmoniza com a configuração formal da lanterna. Na parte central do plano de fundo, um pouco mais para a direita, encontram-se duas diagonais, através das quais se emoldura a paisagem da cidade e/ou casario.

As rimas imagéticas enunciadoras da identidade dos figurantes de cena de ambos os grupos primam pela simultaneidade do enfileirado dos soldados franceses, suscitando o efeito de quantidade, de ordenamento e atribuem, assim, uma densidade volumétrica ao conjunto, desde o aparato dos projéteis, da indumentária e dos chapéus – elmos – botinas, espadas, tudo, como insígnia do poder. Já no âmbito dos rebeldes a forma está menos definida, pela presunção da “desordem” imanente na própria concepção do levante. Goya trabalhou mais com formas circulares, arredondadas para a constituição física das figuras, assim como a expressão facial e a linguagem corporal traçam o estado psicológico do grupo. Há uma acentuada deformação e/ou transfiguração físico-psíquica dos rebeldes pelas atrocidades e pelos horrores da guerra. É a projeção pictural da tragédia humana gravada nas retinas de Goya, que introduz os fuzilamentos como uma temática para a reflexão da posteridade, conforme atesta Buchholz:

(...) Assim, o efeito da obra de Goya nas gerações posteriores foi ainda maior. Uma e outra vez, os seus trabalhos levaram muitos artistas a retomar as suas composições, alterando-as e aperfeiçoando-as. O mais conhecido exemplo deste fato é a pintura *Os fuzilamentos da moncloa*. Nesta obra, o próprio Goya reportou-se a antigas fórmulas da pintura cristã, a representações religiosas de violência, como a crucificação de Cristo e o martírio de São Sebastião, supliciado com setas. Contudo, com a pintura de Goya iniciou-se algo visceralmente novo na arte. A sua livre técnica pictórica, a sua visão crítica e independente das coisas, assim como a profundidade psicológica com que representava as pessoas, tornaram-no um precursor da modernidade (Buchholz, idem).

A densidade temática, a simetria formal e a expressividade cromática condensam as forças de organização da tela, no sentido de construir o fechamento pictórico na

composição de unidades visuais com uma carga dramática subjacente à atmosfera da guerra. Pela primeira vez, a guerra foi tratada como fútil e sem glória. E, pela primeira vez não havia heróis, só assassinos e mortos. Ademais, os personagens estão condenados àquele universo, pois nenhum deles mira o espectador. Há uma situação de tensão que os fecha entre si.

O tratamento devotado por Goya a uma das figuras, o rebelde vestido de branco puro e amarelo, atrai para si a atenção do espectador, pela força dramática de sua expressão: seus olhos suplicantes estão arregalados de pavor e seu gesto de rendição e/ou de proclamação de seus ideais fá-lo sintetizar o espírito de hispanidade que nutre o sangue do povo espanhol. O traço de continuidade está determinado pela gana de continuar lutando. Coloca-o com um emblema, uma bandeira que a luta continua. Ele desafia, ele encara o pelotão.

Pelo equilíbrio com que Goya ressuscita a brutalidade e insanidade da guerra, sem, no entanto, se permitir arrefecer o orgulho do povo espanhol e muito longe de tratar a temática com pieguice pictural, o equilíbrio até no domínio de sua paleta, na construção dos matizes de devastação e de delimitação de fronteiras da irracionalidade humana, pode-se reconhecer a alta pregnância da forma do objeto estético em estudo.

No sexto plano, sexta estrofe, Murilo Mendes expõe o rito da dialética vida/morte:

*Goya mata.
Mata a mulher, oposta ou próxima,
Com estocada certa.
Mata Espanha e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

O sistema descritivo atinge um processo de expansão pelo efeito de ampliação da focalização cênica e da angulação do verso – Goya mata – a princípio, dois termos, para em seguida, compor seis, três, quatro e, finalmente seis, em que a gradação enunciativa da morte, cumulativamente, vai ampliando o raio de sua ação, até o limite extremo do instante poético: a enunciação da verdade plástica de Goya.

O poeta parece proceder qual fotógrafo para retratar a dimensão do que o seu “olho armado” quer reproduzir. Conforme Aurélio Buarque de Holanda e J. e. M. M. Editores Ltda. (1986, p. 110), “a palavra ampliação [do latim *ampliatio*] S.f. (...) 2. O pt. Num sistema óptico o cociente entre uma dimensão linear de uma imagem e a dimensão correspondente do objeto; aumento. 3. Fot. Projeção, em câmara escura, de um negativo pequeno sobre uma folha de papel sensibilizado de dimensões maiores, com o fim de aumentar a imagem e, até, modificar-lhe a composição, alterando-lhe o enquadramento”. Portanto, Murilo Mendes superdimensiona o enquadramento angular dos versos do último plano, para intensificar a dimensão da vida/morte da tensão no processo da luta e, enfim, uma gradação da visibilidade de toda a carga semântica do mito que Goya concentra em sua produção. O poeta faz uso do efeito de cláusula: a tensão de saída – último plano ‘é diretamente proporcional à tensão do canto de entrada –, primeiro plano, corroborado pelo título Goya, reiterado pela tensão de deter a coabitação do touro e toureiro, que o primeiro plano indica. Em Goya, a transição – animal/homem, pessoa/monstro é fluída. E Murilo Mendes, ao expressar que – Goya mata Espanha e ressuscita –, parece aludir a essa força descomunal e incontestável que o pintor concentra em seu universo pictórico, a qual exprime a dimensão do grotesco, do fantástico que nutre os seus monstros.

Murilo Mendes parece querer/poder/dizer/fazer o registro poético-pictural da morte. Em câmara lenta, o poeta disseca a percepção da visibilidade verbi-voco-visual-tátil da dimensão vida/morte/ressurreição.

*Goya mata.
Mata...
Mata... e ressuscita
Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

O pintor parece perder a consciência da racionalidade. Todavia, não perde o prumo da verdade: o fio do prumo que, segundo Chevalier (1998, p. 432), é o flexível símbolo da verticalidade. Por isso, o poeta ajusta o seu dizer/fazer na medida exata do limite da horizontalidade versus verticalidade para captar a metassemia do poema: Goya mata Espanha e ressuscita...

O fio da trama da morte tece a urdidura da verdade plástica na trajetória da obliquidade do sentido poético: a dimensão vertical da morte numa perspectiva metafísica, medida pelo tempo de enunciação da poesia. Escreve Bachelard (1974, p. 183): “a poesia é uma metafísica instantânea”. Nesse limiar, no verso – Goya mata Espanha... – há uma passagem da instância mimética suscitada pelo deslocamento do sentido literal a uma verticalidade que desce para a projeção das origens, o extremo limite, *fronteira morta*. “Tipo de fronteira (1), que passou de viva à categoria das linhas tranqüilas, desde que cessou a tensão de outrora – ...e ressuscita. Imediatamente, o processo da verticalidade se reverte no sentido ascendente, no limite também do extremo da projeção das origens, para inaugurar o sentido da redenção, via a dimensão semiótica, para demarcar a *fronteira viva*. “Tipo de fronteira (1) resultante de lenta evolução histórica e fixada através de choques ou de lutas armadas; fronteira de acumulação, fronteira de tensão” (cf. Aurélio, 1986, p. 814).

A deflagração semântica aponta a passagem da vida à visão no vértice da conexão das isotopias do poema. As duas Espanhas – Espanha afiada x Espanha adversa, Espanha dividida pela tensão de sua verdade vertical: branca e vermelha. Duas forças que, cromaticamente, demarcam as fronteiras entre a paz e a guerra. Embora o vermelho carregue, também, uma acepção mística, cristã, a qual remete para a paixão – paixão de Cristo. Paixão de Goya, paixão de Murilo Mendes, paixão do povo espanhol. Todos são transfigurados pela arte de ser sacrificados por força do verbo para, somente assim, ressurgir para a imortalidade. Ou para a sacralização da luta.

Na ordenação plástica dos versos, Murilo Mendes monta o “gran finale” do poema, donde a apresentação e/ou o desfecho de certos espetáculos, no caso, a trajetória da produção de Goya – a vida toureando a arte e/ou a poesia toureando a pintura – na convivência de fazer submergir da experiência terrestre, a revelação: ...o mito à rua. O poeta, na gana de aprumar a sua percepção visual em direção a um horizonte substantivo, em direção ao real, para ele, um “obscuro mito”, parece trasladar as fronteiras da palavra para investir obsessivamente para além da imagem e, no espaço concreto de sua obra, romper a obscuridade no encaço desse mito representado na artisticidade dos múltiplos estímulos estéticos que ele vai selecionando. Escreve Murilo Mendes (1980, p. 127): “Os inimigos dos mitos não têm força para criá-los ou recriá-los. Julgam que os mitos acham-se superados pela realidade, quando eles são a própria figura da realidade”.

Assim, na arena dos signos, Murilo Mendes come da experiência hispânica e, também nutrido da força do ataque de Goya, parece consumir a ação inaugural em

direção ao ponto em que o “matador” situa o inimigo para investir contra o touro “de armas blindadas” e, desferir a estocada certa: *Goya mata. / Mata a mulher oposta ou próxima. / Mata Espanha e ressuscita / Sua verdade vertical: branca e vermelha.*

Murilo Mendes parece aludir a uma gravura de Goya, em que se configura o sacrifício da mulher espanhola trucidada na “calle”. Outra imagem – a do Colosso – parece corresponder ao irresponsável enigma da condição humana no limite extremo entre a irracionalidade do ser/não-ser, quando Murilo Mendes, ao evocar a morte de Espanha e, imediatamente, a ressuscita, parece instaurar, no ato performativo da metapictorialidade, o espaço criador do espaço, no qual a imagem plástica suscita a imagem poética da revelação. Tudo isso compõe uma vertente do projeto que Murilo Mendes traçou, enquanto pretexto plástico, para redimensionar a sua poética em direção à verdade plástica, a qual parece encontrar uma dimensão na produção de Goya – Sua verdade vertical: branca e vermelha. Verdade plástica que parece se adensar no horizonte pictural da série de gravuras *Os disparates* (ou *Provérbios*).

Aberto a todos os estilos, Murilo Mendes tentou captar a sensibilidade cerrada na diversidade de formas plásticas e optou por este quadro que ainda não existia: *Tempo Espanhol*. Poesia – tela que irradia, na composição de sua unidade, uma pluralidade de impressões estéticas: *Uma repercussão poética das outras artes* – diria Jorge de Serra (1983).

Para expressar a plasticidade dessa dimensão da tradição hispânica, Murilo Mendes orienta sua Poética na busca da verdade plástica desde as antigas *tablas* do século XIV até as modernas telas do século XX.

Assim, em *Tempo Espanhol*, 1959 o Poeta demarca as fases e falas do diálogo, enquanto estratégia montada no decurso do tempo delimitado isotopicamente na construção do objeto. Travessias de um diálogo em permanente identidade. Um signo pictural absorvido pelo discurso poético em interação com o universo da Pintura. Um discurso que instaura a morte da palavra para resgatá-la na recriação de uma unidade visual (*) que, no seu silêncio, diz da transtextualidade impressa no processo da semiose Poesia/Pintura, em que o Fazer também é essencializado pela didática da Criação: construir e destruir.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal* / Mikhail Bakhtin; [tradução feita a partir do francês por Maria Ermantina Galvão G. Pereira, revisão da tradução Marina Appenzeller]. 2ed., São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Coleção Ensino Superior).

_____. (Volochinov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Problemas do Método Sociológico na Ciência da Linguagem. São Paulo: Hucitec, 1981.

_____. *Problemas da poética de Dostoiévski/Mikhail Bakhtin*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense – Universitária, 1981.

_____. *Questões de literatura e de estética*. (A Teoria do Romance). São Paulo: Fundação Editora da UNESP/Hucitec, 1998.

LEIRIS, Michel: *Espelho da tauromaquia*. Título original: Miroir de la tauromachie. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, 80 p.

MENDES, Murilo. 1901–1975. *Poesia completa e prosa*. Volume único/Murilo Mendes; organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 1994. (Biblioteca Luso–Brasileira. Série Brasileira).

MÜHLBERGER, Richard. *O que faz de um Goya um Goya?* Título original: What makes a Goya a Goya? Tradução: Valentina Fraíz-Grijalba. São Paulo: Cosac & Naify, 2002, 48 p., 51 ilustt. ISBN: 85 – 7503 – 136 – 8.

WRIGHT, Patrícia. Galeria de Arte, *Goya*. Tradução: Ângela dos Santos. – São Paulo: Editora Manole Ltda. , 1994.

bernobre@uol.com.br