

Universidade Federal de Juiz de Fora
Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários

Joelma Sampaio Evangelista

Iberismo em trânsito: imagens de Espanha na poesia de César
Vallejo, Pablo Neruda, Murilo Mendes e João Cabral de Melo
Neto

Juiz de Fora

2011

JOELMA SAMPAIO EVANGELISTA

Iberismo em trânsito: imagens de Espanha na poesia de César Vallejo, Pablo Neruda, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários, Área de concentração em Literatura e Crítica Literária, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Letras.

ORIENTADORA: Prof^ª Dr^ª Maria Luíza Scher Pereira

Juiz de Fora
2011

DEDICATÓRIA

A minha família, casa maior.

AGRADECIMENTOS

À professora Maria Luíza Scher Pereira, pelo carinho da amizade, pela paciência e dedicação em orientar esses caminhos ibéricos que percorri.

Às professoras Carlinda Nuñez, Terezinha Scher Pereira e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves pelas valiosas contribuições e avaliações na Banca de Qualificação.

Aos professores do Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Juiz de Fora, pelas valiosas contribuições durante o curso.

À professora Miriam Lídia Volpi, que tantas vezes me conduziu o pensamento para o *locus* de enunciação na crítica literária.

Aos funcionários do Museu de Arte Murilo Mendes.

A minha família, que pacientemente conviveu com as leituras e os poetas dessa tese.

A todos os amigos que colaboraram nesse trabalho.

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 de fala desse povo: são algo datável. Por outro lado, são anteriores a toda data: são um começo absoluto.

Octavio Paz – O Arco e a Lira

RESUMO

O objetivo dessa pesquisa é investigar a obra poética de quatro latino-americanos, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, poetas que escreveram a partir de suas experiências em um espaço estrangeiro específico - a Espanha. Partindo da concepção de que o iberismo é uma tessitura cultural maleável, analisamos em suas obras sobre a Espanha elementos de imagens representativas que possam constituir uma perspectiva invertida, já que o *locus* de enunciação se encontra deslocado. A Espanha, historicamente tida como Outro em relação à América Latina, passa a ser casa momentânea desses poetas que, a partir dessa experiência no estrangeiro, hospedam o arquivo do iberismo em suas obras. Como arquivo, o iberismo se renova constantemente, sendo, portanto, uma questão de sempre.

PALAVRAS-CHAVE: iberismo; poesia; América Latina; Espanha; arquivo; casa;

ABSTRACT

The objective of this research is to investigate the poetic works of four Latin Americans, Pablo Neruda, Cesar Vallejo, Murilo Mendes and João Cabral de Melo Neto. These poets had written from its experiences in a specific foreign space - Spain. Starting from the idea that the iberism is a malleable cultural tessitura, we analyze in its workmanships on Spain elements of representative images that can constitute an inverted perspective, as *locus* of enunciation if displaced. Spain, historically regarded as Another one in relation to Latin America, becomes the temporary home of these poets, who, from this experience abroad, house the archive of the iberismo in its workmanships. As archive, the iberism is renewed constantly, becoming, therefore, a question of always.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1- O império de Carlos V

Figura 2- Países Membros da União Europeia- Ingresso de Portugal e Espanha

Figura 3- Plano *damero* da cidade de Santiago de Chile

Figura 4- Desenho de Santacruz Pachacuti Yamqui- cosmografia

Figura 5- Capa da 1ª edição chilena de *España en el corazón*

Figura 6- Capa da 1ª edição de Tempo Espanhol

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

1- Iberismo e América: fontes de desejo.....	36
1.1.- Da Ibéria à América: caminhos.....	43
1.2.- Iberismo em questões.....	61
1.3.- Imagens no espelho: o iberismo na América Latina.....	65
2- Os poetas vão ao arquivo.....	85
2.1.- O poeta como intelectual.....	91
2.2.- Vozes em trânsito.....	96
2.2.1- Diplomacia e literatura: Cabral e Neruda.....	96
2.2.2- Resistência do espaço: Murilo Mendes.....	101
2.2.3- Vallejo vai à Espanha.....	104
2.3.-O intelectual e o arquivo latino-americano.....	107
2.4.- Quem somos nós que vos falamos.....	114
2.5.- De lá para cá: experiências.....	120
3- Casas em papel: hospedar o iberismo.....	133
3.1.- A casa como espaço de arquivamento.....	138
3.1.1.- <i>A casa de las flores</i> de Pablo Neruda.....	145
3.1.2.- A casa vazia de Vallejo.....	148
3.1.3.- A casa museu de Murilo Mendes.....	150
3.1.4.- A cidade casa de João Cabral de Melo Neto.....	153
3.2.- A poesia como casa-arquivo.....	155
3.2.1.- Poesia no coração de Neruda.....	157
3.2.2.- Uma poesia que não se afasta: Vallejo.....	160
3.2.3.- Casa ou garrafa: a poesia sevilhana de João Cabral de Melo Neto....	164
3.2.4.- A poesia de Murilo Mendes: casas plurais.....	168
3.3.- Impressões de Espanha: o livro como casa.....	171

3.3.1.- <i>España en el corazón</i> , a poesia em tecido.....	173
3.3.2.- Ressurreição pela poesia: <i>España, aparta de mi este cáliz</i>	177
3.3.3.- Uma poesia de fora em <i>Tempo Espanhol</i>	180
3.3.4.- Uma poesia inconsútil em <i>Sevilha Andando</i>	185

CONCLUSÃO

INTRODUÇÃO

A vinculação do iberismo com a América despertou o interesse de inúmeros escritores que registraram literariamente, em verso e em prosa, a Espanha, espaço abrangedor de composições culturais múltiplas originadas do contato histórico com os mais variados povos. Em diferentes gêneros, motivados por experiências no território espanhol, escritores como Érico Veríssimo (*Saga*), George Orwell (*Lutando na Espanha*), Ernest Hemingway (*Por quem os sinos dobram*), Alejo Carpentier (*A sacração da primavera*), Gabriela Mistral (*Tala*) entre outros, escreveram suas obras.

Nesta tese proponho a investigação de uma poesia latino-americana produzida a partir das diversificadas experiências de quatro poetas em um espaço estrangeiro ibérico – a Espanha. Para isso, selecionei como *corpus* algumas obras poéticas que apresentam este território como temática evidente. São elas: do chileno Pablo Neruda, *España en el corazón*, escrito entre 1936 e 1937, do peruano César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, (1937), do poeta brasileiro Murilo Mendes, *Tempo Espanhol*, escrito entre 1955 e 1958 e do também brasileiro João Cabral de Melo Neto, *Sevilha andando*, uma reunião de poemas escritos entre 1987 e 1993, publicada em 1990. Trata-se, portanto, de quase cinquenta anos de Espanha em poesia na América Latina, o que revela um panorama de variadas interpretações do iberismo.

Mas o iberismo que aparece na poesia dos autores selecionados não deve ser interpretado em sua definição usual. É necessário ampliar o próprio sentido da palavra, partindo do princípio de que é muito mais do que um projeto político de unificação entre Espanha e Portugal. É fundamentalmente uma questão discursiva, e portanto, uma questão de sempre.

O iberismo teve sua origem na Península Ibérica, mas ao ser transposto para a América ou entrar em contato com outras culturas, evidentemente ganhou novas roupagens. Foi principalmente no continente colonizado que assumiu um deslocamento no duplo sentido da palavra. Tornou-se tanto uma mudança espacial quanto um incômodo, pois ao ser objeto de discussão em outra dimensão geográfica, provoca também outras perspectivas, às vezes não homogêneas. Por isto, quando Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral

de Melo Neto se predispõem a escrever sobre a Espanha, necessariamente não escrevem sobre o país denominado Espanha, mas sim sobre a Espanha que vivenciaram em algum momento.

Os poetas se encontram, neste caso, em um patamar de autoridade, pois o registro de sua experiência parte da observação e da interferência dos vestígios de algo que foi. Na impossibilidade de recuperar as respectivas experiências em sua totalidade através da memória, utilizam a literatura para o registro e organização das lembranças. Por esse motivo é importante destacar que eles não somente escrevem *sobre* a Espanha, mas *a partir* dela. Sua escrita é uma ação definida pela impressão deste espaço estrangeiro. São essas impressões de Espanha que fornecem elementos de abertura do arquivo do iberismo sob uma perspectiva diferenciada do imaginário anteriormente existente (e consolidada) pelo colonizador.

Como o imaginário é formado a partir da relação entre duas realidades distintas, contribui para revelar ou traduzir a ideologia na qual se situa o indivíduo ou o grupo que a elaboram, uma vez que traduz um pensamento partilhado e /ou difundido coletivamente. Nesse sentido, a imagem é um tipo de linguagem simbólica, pois determina e dá significação à realidade que toma. Sendo linguagem, é traduzível em outras esferas de representação como a literatura.

Minha hipótese de trabalho é que a poesia latino-americana de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto foi transposta por eles para a Espanha, devido a um desejo de leitura, tradução e arquivamento do iberismo, a partir de uma perspectiva inversa à da colonização no continente latino-americano. Através da representação imagética da Espanha nesses textos, o arquivo do iberismo se renova com a inserção de novos elementos, ocasionando uma ruptura de enunciação literária formada a partir dessa perspectiva. Em outras palavras, falar sobre a Espanha estando hospedado nela, fornece a esses poetas a possibilidade de inversão da histórica (e tradicional) perspectiva discursiva, na qual a Europa é o agente respaldado.

Utilizo aqui o termo “transposta” para adjetivar a literatura de uma língua transferida para novos espaços territoriais, como foi o caso do português e do espanhol e também para indicar a literatura formada através de uma troca cultural contínua entre dois ou mais povos. No caso das obras do *corpus*, “transposta” se aplica tanto ao deslocamento geográfico dos poetas entre os dois continentes, quanto a desterritorialização cultural, uma vez que todos eles tiveram que se distanciar de seus respectivos lugares de origem para falar sobre o estrangeiro. Não se tratam, portanto, apenas de poemas sobre a Espanha, mas de poemas feitos a partir de um deslocamento de perspectiva, resultando o registro do iberismo inversamente localizado, isto é, que percorre um caminho em sentido oposto às origens europeias. O iberismo, que

neste caso, é lido predominantemente através da Espanha, embora não se descarte seu surgimento a partir de toda a Península Ibérica, é acionado a partir de um enunciador estranho ao espaço original – um enunciador aparentemente estrangeiro¹, o que provoca a renovação do arquivo anterior.

Para analisar as diferentes imagens das Espanhas retratadas nas respectivas obras de Neruda, Vallejo, João Cabral e Murilo Mendes, utilizarei, em parte, a metodologia de abordagem proposta pela Imagologia, um dos ramos mais antigos da Literatura Comparada. A Imagologia estuda a relação cultural e social entre diversos grupos bem como o acervo imaginário que um constrói do Outro, ou seja, sua grande questão é a imagem que um país cria de outro. Este Outro é sempre visto como um estrangeiro, no sentido etimológico da palavra: estrangeiro se origina do latim *extraneus* - estranho. Portanto, a imagem construída sobre o estrangeiro colabora para uma tentativa de conhecimento do que nos é estranho, levando a conhecer as possíveis motivações e expectativas de um povo sobre o outro.

Hugo Dyerinck, um dos mais renomados estudiosos da Imagologia, sugere que as imagens literárias atuam na própria Literatura e fora dela. Mas principalmente, *a partir da* Literatura influenciam o público leitor, produzindo, assim, ecos na coletividade. Isso significa que as imagens de um país não fazem parte de *uma* ideologia, mas, através de sua análise, é possível entender como funciona o pensamento e a estrutura de tal espaço, o que configura um processo de desideologização que, segundo Dyerinck (2005) “não se dá através da oposição entre uma “falsa” imagem de um país e uma “verdadeira”, mas ela se realiza através de uma *démystification*, que se aproxima da problemática envolvendo a existência de tais representações”.

Segundo esta linha de pensamento, podemos presumir que Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto representam a Espanha literariamente, mas paralelamente reavaliam a construção do espaço mítico denominado Espanha. O interesse desses poetas parte, sobretudo, de sua experiência como estrangeiros que se colocam como observadores críticos de um momento vivenciado naquele território. Para melhor situar tal ideia, buscamos, em palavras dos próprios poetas estudados, respostas registradas em entrevistas ou textos memorialísticos para a questão “O que é Espanha?” - questão que foi assim expressa por cada um deles:

¹ Os poetas em questão são também ibéricos.

A Espanha me atrai porque gosto de tudo, menos da monotonia.(MM)²

A Espanha foi o primeiro contato que tive com uma civilização estrangeira.(...) E aí tudo me fascinou, desde a corrida de touros até ao flamenco...(JC)³

Los españoles de mi generación eran más fraternales, más solidarios y más alegres que mis compañeros de América Latina. Comprobé al mismo tiempo que nosotros éramos más universales, mas metidos en otros lenguajes y otras culturas. (PN)⁴

De España traje una gran afirmación de fe y esperanza en el triunfo del pueblo. Una fuerza formidable hay en los hombres y en la atmósfera.(CV)⁵

Percebe-se que para Murilo Mendes e João Cabral a Espanha parecia estimular a ideia de multiplicidade e de dinamismo: é o movimento que os encanta, movimento quase sensual, como na relação entre o touro e o toureiro, ou entre a *bailaora* e a música. A Espanha lhes parece próxima, quase vizinha, como se pode notar no uso de vocábulos bem específicos como “atrai” e “contato”.

Para melhor esclarecer esta relação, examinarei brevemente o contexto histórico-político encontrado por esses dois poetas quando produziram seus livros.

Na época em que Murilo Mendes escreve *Tempo Espanhol*, a Espanha apresentava, pela primeira vez, indícios de recuperação econômica, embora enfrentasse ainda uma inflação altíssima. Se por um lado, a entrada do país na ONU e em outros organismos europeus serviu para atenuar suas relações políticas no exterior, por outro, paralelas manifestações de oposição produzidas por estudantes universitários deixavam clara a insatisfação da sociedade. Murilo Mendes, portanto, encontra uma Espanha ainda dividida, mas diferente de outras épocas como nas Cruzadas medievais ou na própria Guerra Civil, pois nos anos 50, a nação espanhola não era mais o foco de atenção no mundo.

A Espanha dessa época, retratada em *Tempo Espanhol* é, sobretudo, uma nação que tem que se recompor, mirando ora o passado glorioso, ora o futuro indeciso. Oficialmente, o processo de restauração espanhol começou com a morte de seu ditador, o General Francisco

² MENDES: 2001, p.122. Entrevista a Leo Gilson Ribeiro. In: CASTAÑON, Julio. (org.) *Murilo Mendes 1901- 2001*, Juiz de Fora: CEMM /UFJF, 2001.

³ MELO NETO: 1966, p. 31 In: ATHAYDE, Félix de. *Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, S.P., Universidade de Mogi das Cruzes, 1998. Entrevista a José Carlos de Vasconcelos, Diário de Lisboa. Foi mantida a pontuação original.

⁴ NERUDA, Pablo. *Confieso que he vivido*. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, p.147

⁵ VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, p.450, carta a Juan Larrea.

Franco, em 1975, e com a subsequente coroação do rei Juan Carlos I. Mas, em 1947, quando o caudilho permitiu que o futuro rei, neto do banido Afonso XIII, fizesse seus estudos na Espanha, sob sua tutela, não podia imaginar que aquele que pretendia tornar seu sucessor terminasse por presidir o retorno da democracia e da liberdade ao povo espanhol, lançando a nação em uma bem-sucedida recuperação econômica nos anos seguintes.

Já a Espanha poetizada por João Cabral de Melo Neto não pode ser confinada em um tempo específico, embora seus versos tenham sido escritos numa época especial. Os anos 80 e 90 contextualizaram um período de renovação da imagem pública da nação espanhola, que se empenhava em se libertar do isolacionismo do governo franquista. No início da era globalizada, era preciso que o país saísse do casulo econômico e político que o havia distanciado principalmente da Europa em processo de “união”. Foi este projeto de uma “nova Espanha” que ficou explícito com a realização de eventos de caráter internacional, como os Jogos Olímpicos de 1992 sediados em Barcelona, mostrando ao mundo uma nação politicamente sólida, livre e afortunada.

Sevilha Andando é uma reunião, em duas partes, de poesias sobre o universo espanhol, retratado especialmente por sua mais mestiça região: a sulista Andaluzia. Mas é também a imagem de uma Espanha que se quer ver na pós-modernidade. Uma Espanha já recomposta como promissora nação europeia, amparada por uma crescente democratização e pelo então recente ingresso na Comunidade Europeia. É portanto, uma Espanha que se move, não com o objetivo de expansão colonialista, como nos séculos XVI e XVII, mas com o desejo de mostrar-se forte, e por analogia, europeia.

É preciso ressaltar que, embora não haja um envolvimento linguístico direto entre Brasil e Espanha, uma vez que a colonização do primeiro foi predominantemente portuguesa, a proximidade geográfica com os outros povos do continente, de idioma espanhol, faz com que o Brasil se coloque em posição intermediária entre os outros países da América Latina e a Península Ibérica.

Sérgio Buarque de Holanda (2006) observa que, a despeito da evidente influência espanhola nesse lado da América, também a formação do Brasil se fez permear indiretamente pelo iberismo hispânico – termo utilizado pelo historiador brasileiro para diferenciar o iberismo de origem lusitana. Essa ideia é explicada por uma razão peculiar: o fato de Espanha e Portugal, tidos convencionalmente como nações europeias serem uma zona de transição política, geográfica e cultural entre Europa e África. São, portanto, historicamente tão híbridos quanto as culturas por si colonizadas, ou seja, também foram influenciados por processos de mestiçagem e sincretismo. O historiador ressalta (2006, p.31) que Espanha e

Portugal desempenham a função de “territórios-ponte pelos quais a Europa se comunica com os outros do mundo”. Principalmente a partir dos descobrimentos marítimos, este papel ajudou a nutrir uma diferenciação entre essas nações e o restante do Velho Continente, elevando sua condição de margem.

Pela posição geográfica – três partes de mar e apenas um estreito corredor de terra ligando-a a Europa, a Península Ibérica sempre esteve mais voltada para os americanos do que para os europeus. Esta condição lhe valeu, por um lado, uma aspiração permanente de pertencimento ao continente europeu e por outro, uma incômoda posição de margem neste território. Foi esta mesma condição paradoxal que permitiu uma maior aproximação com a América. Aventurar-se por “mares nunca dante navegados”⁶ era intrínseco à formação cultural de Portugal e Espanha, que viam nas viagens exploratórias para fora do continente uma possibilidade de ascensão não alcançável enquanto reinos europeus. O “Novo Mundo”, sugestivo nome de um território de promessas possíveis, representava uma alternativa para se tornarem diferentes e por isso, destacados, frente a outros povos. Nem Europa nem África. A Península Ibérica metonimicamente se desloca para o outro lado do Atlântico para ser outra, ser um Eu do Outro. Com isso, à medida que avançavam as conquistas ibéricas, em constantes alargamentos e retrações, tanto em direção à Europa quanto em direção às colônias americanas, também a ideia de “ser ibérico” incorpora novas perspectivas e objetivos.

Como foi dito, no Brasil o espanhol não teve influência significativa, uma vez que o país foi colonizado por portugueses. Diferentemente da Espanha, a relação colônia-matriz deu-se de maneira mais íntima pois, além da miscigenação evidente nos primeiros anos da colonização, os lusitanos, atravessando em 1808 uma de suas piores crises políticas, transportaram para a colônia brasileira todo o seu aparato político. Portugal estava ameaçado pelas tropas napoleônicas, prestes a invadir o território luso, que, era estrategicamente interessante pela localização privilegiada entre a Europa e a África, favorecendo os objetivos expansionistas do imperador francês. Por sugestão da Inglaterra, que pretendia diminuir o impacto das forças napoleônicas na Europa, a administração central lusitana e toda a família real foram trasladadas para a colônia brasileira. Expulso da Europa, Portugal viu no continente americano uma possibilidade de manter sua monarquia enquanto a crise não era resolvida no velho continente. Esta era, no entanto, uma solução temporária. Primeiro porque colocava a colônia em situação igualitária, segundo porque os planos de D. João VI (muito mais que os de sua esposa D. Carlota Joaquina, de ascendência espanhola dos Bourbons)

⁶ Cf. CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], canto I.

visavam à retomada do território português, ainda importante nas relações comerciais e marítimas intercontinentais no Mediterrâneo. Desta maneira, ao contrário de suas vizinhas ex-colônias espanholas, “antes de surgir como nação, o Brasil nasce como um “lugar”, como um espaço subitamente redimido de sua inferioridade e elevado à condição de morada do rei.” [BARBOZA FILHO, (2000), p.426].

Por outro lado, duas grandes ondas migratórias motivaram a entrada da cultura espanhola em terras brasileiras. No final do século XIX e início do século XX, se deu o primeiro deslocamento populacional de espanhóis para o Brasil, fato justificado pela intensificação das pequenas guerras na Europa e dos consequentes problemas econômicos da Espanha, cuja maioria da população pertencia à área rural. Por sua vez, o Brasil, também dependente da agricultura, mas já sem a mão-de-obra escrava para sustentá-la, viu no interesse migratório a possibilidade de continuar seu sistema agrícola latifundiário. Sobressaíram, nessa primeira onda migratória, espanhóis de baixo nível de instrução, com experiência em atividades rurais e predominantemente da região da Galícia, por causa da proximidade idiomática com o português. Era gente acostumada a uma vida de privações e desejosa de escapar do alistamento militar obrigatório, que havia se intensificado por causa dos inúmeros conflitos bélicos no território europeu envolvendo a Espanha (SOUZA, 2006).

Uma segunda onda migratória se deu somente nos anos 50, época de grande desenvolvimento industrial brasileiro, reforçada pelo impulso progressista do presidente Juscelino Kubitschek. A Espanha sofria ainda os efeitos devastadores da Guerra Civil Espanhola, acentuados pelo governo repressor de Francisco Franco, conhecido pela intensa perseguição política a seus opositores e pela extremada censura às atividades culturais dos não partidários do franquismo. A entrada de espanhóis no Brasil foi, nessa época, mais seletiva, uma vez que o objetivo era trazer mão-de-obra mais qualificada, em especial aquela que pudesse ser empregada no mercado de trabalho industrial. Essa seleção, entretanto, nunca se efetivou na prática, pois aquele era o tipo de trabalhador a quem o governo franquista jamais facilitaria a saída. Assim, foi novamente a população de maioria camponesa que adentrou no território brasileiro, diferenciando-se de seus antecessores somente pelo fato de que, desta vez, se estabeleceram no meio urbano, principalmente na cidade de São Paulo.

À exceção do Brasil, na América Latina o castelhano encontrou respaldo no próprio processo de aculturação decorrente da investida colonizadora, gerando um idioma semelhante ao da matriz, mas com variações fonéticas e semânticas. Mesmo após a independência das colônias, o idioma continuou sendo sinônimo de civilização e progresso, contribuindo para a marginalização linguística de povos nativos ou de menor visibilidade social. Falar o

castelhano de Espanha era, para as elites *criollas* das colônias, uma forma de ascensão e integração na Europa, além de incorporação do projeto, sempre inconcluso, de coesão continental. Essa ideologia foi respaldada muitas vezes pelo próprio meio intelectual, principalmente através da literatura, como aponta Ángel Rama:

... a “fala” assumida pelo discurso literário num determinado texto serve para a estruturação artística deste mesmo texto e, simultaneamente, funciona como elemento indiferenciado que nos remete a um setor social (e não a toda a sociedade), que através dela se identifica e se reconhece como uma comunidade orgânica.⁷

Tal situação de comparabilidade colaborou para o desenvolvimento de um sentimento constante de falta em relação à antiga matriz, criando uma frequente noção do *menos* na América Latina, que reiterava o pensamento colonial da superioridade europeia, mesmo após os processos de independência das colônias de língua hispânica.

Ao analisarmos as justificativas de Pablo Neruda e de César Vallejo para a questão “O que é Espanha?”, é possível constatar a profundidade desta “cicatriz” colonial, pois ambos os poetas, oriundos de países colonizados pela Espanha, deixam transparecer um sentimento de quase admiração por aquele país. A este respeito, destaco um comentário que Vallejo faz, em carta, ao amigo Juan Velásquez:

En general, todo esto viene a revelarnos, una vez más, lo mal que hemos hecho en no comunicarnos. Es nuestro más grave vicio en América. Vosotros, apenas os quedáis en América, ya no dáis signos de vida a nadie. La gente toda de América es así, no tiene cuenta para nada a la Europa. El resultado es que toda nuestra acción sufre profundamente de esta suerte de lagunas.⁸

Tanto Neruda quanto Vallejo não tinham afinidade política com a Espanha até a eclosão da Guerra Civil. Embora Neruda servisse em Madri em função diplomática, seus interesses na cidade eram muito mais voltados para atividades culturais do que políticas. Somente quando os bombardeios se intensificaram acarretando a morte de amigos e a destruição de sua casa, a poética nerudiana tomou um rumo mais engajado.

César Vallejo viveu a maior parte de sua vida na Europa em Paris. Quando passou por prolongadas dificuldades financeiras e sem perspectiva de trabalho na capital francesa, se

⁷ RAMA, Ángel. *La ciudad letrada*. New Hampshire, USA: Ediciones del Norte, 1984, p.119

⁸ VALLEJO, César. *Correspondencia Completa*. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002, pp.457- 458, carta a Juan Luis Velásquez.

mudou para Madri, assumindo uma bolsa de estudos que lhe fora outorgada havia tempos. Mas foi seu trabalho como jornalista, aliado ao ofício literário, que lhe oportunizou entrar em contato com as barricadas, tropas e protestos contra a vitória nacionalista na Espanha.

O embate entre nacionalistas e republicanos teve origem com uma crise no segundo período republicano espanhol. Profundas desigualdades sociais e a economia em declínio propiciaram o aparecimento de grupos defensores do nacionalismo que, apoiados pela Igreja, foram ganhando espaço político.

A Guerra Civil Espanhola foi um conflito localizado que ganhou dimensões amplas ao arregimentar intelectuais de vários países europeus e de outros continentes. Segundo o historiador espanhol Pierre Vilar (VILLAR,1992): “a Espanha de 1936, como a Espanha de 1808, converteu-se no centro das paixões e decepções do mundo. Por isto mesmo, é difícil escrever a sua história”.

No caso de Vallejo e Neruda, tal engajamento pela Espanha se fez muito mais pela emoção instantânea: tomar partido no lado republicano durante a Guerra Civil Espanhola significava defender ideais de luta ainda não existentes ou não executáveis em seus próprios países. Isso proporcionou a ambos um olhar crítico sobre a propaganda soberania espanhola nos tempos de colonização, levando-os a refletirem sobre temas políticos pertinentes à própria realidade latino-americana.

Questões como esta induzem a uma análise da posição assumida pelos poetas para justificar o trabalho literário de suas experiências na Espanha. Estar no Chile, no Peru ou no Brasil e falar a partir destes lugares é fundamentalmente diferente de estar e falar a partir da Espanha. O que Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto apresentam, em seus poemas, é uma perspectiva invertida de enunciação, gerando a possibilidade de tradução de elementos no arquivo do iberismo. Mas, ao falarem sobre a Espanha no próprio território espanhol, não deixam de se referir ao próprio continente latino-americano, o que significa que a Espanha não pode ser vista somente como tema de suas obras, tampouco como somente uma nação estrangeira. É, sim, um motivo para a abertura do arquivo do iberismo a partir desta perspectiva invertida, na qual o foco, às vezes, se desloca para vozes até então apenas murmurantes.⁹

⁹ Derrida explica que o arquivo é muito mais do que um suporte material, pois ele se instala no próprio ato de arquivamento, o que lhe dá uma dimensão mais ampliável. O arquivo se instala da falta original e estrutural da memória e todo arquivamento é condicionado ao que é passível de destruição, de esquecimento. Estas e outras questões serão comentadas adiante.

Registrado pela literatura, o iberismo pode ser compreendido como arquivo na medida em que se transforma em depositário da memória luso-espanhola a partir do processo de colonização no Novo Mundo, se deslocando e se renovando no trânsito cultural entre os dois continentes. O iberismo peninsular, por ser produzido a partir de um *locus* de enunciação privilegiado, é uma construção identitária passível de fendas, já que sua autoria geralmente é unilateral. Por isso, é um arquivo cultural só acessível através da linguagem.

Pela linguagem, o escritor “guarda” o que passou por si, seja em forma de experiência, seja em forma de imaginação. Seu desejo é, paradoxalmente reter e disseminar o objeto de afeto. Ao transformá-lo em literatura, “aprisiona” a experiência vivida ou imaginada, dado o caráter conservador da escrita, mas tal disseminação é apenas ilusória, pois o ato da leitura depende da participação do leitor e, conseqüentemente, de sua atuação na evocação do objeto representado. Desse modo, não há recuperação do passado. Ao contrário, a escrita configura um ato de mediação entre o que foi (experiência) e o que se renova constantemente. Nesse sentido, a literatura pode ser considerada um meio material para a produção de arquivos, uma vez que o arquivo também é um meio e um ato de mediação.

O filósofo francês Michel Foucault, em seus primeiros trabalhos, afirmava que o arquivo era intrinsecamente relacionado aos atos enunciativos. Segundo Foucault (2007, p.148), o arquivo é “o sistema geral da formação e da transformação dos enunciados”, o que significa que é uma contínua produção linguística e ideológica. Neste ponto, Foucault, cujo pensamento filosófico tem raiz estruturalista, se diferencia do próprio estruturalismo, ao considerar não somente o sistema linguístico na produção do arquivo, mas também o sistema histórico dos acontecimentos.

Podemos afirmar, deste ponto de vista, que a imagem de um país estrangeiro é construída não somente a partir do imaginário pré-disponível, mas depende também de uma série de regras que orientam a produção e aceitação desses enunciados imagéticos, o que se desvia em parte da concepção de imagotipos proposto pelos estudos imagológicos. Segundo Foucault¹⁰, o arquivo seria, em determinada cultura, a conjugação de regras que determinam o surgimento ou desaparecimento de enunciados, bem com sua permanência ou efemeridade. Este pressuposto corrobora a ideia de iberismo como uma rede discursiva espacial e temporalmente flexível.

A partir dos anos 70, contudo, o filósofo francês ampliou suas reflexões, passando a considerar tanto a produção quanto a análise de arquivos como um ato arqueológico em si.

¹⁰ Apud. REVEL, Judith. **Michel Foucault Conceitos Essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

Para ele, arqueologia e arquivo não se relacionam somente ao passado, mas objetivam o tempo presente. O intelectual não faz a arqueologia, mas *uma* arqueologia, o que significa promover atos que possam romper e fazer surgir os mecanismos que articulam diferentes acontecimentos discursivos, chamados de saberes sujeitos, considerados como saberes que foram historicamente desqualificados como tais.¹¹

Mas para analisar a produção poética dos referidos poetas como arquivos do iberismo, é preciso recorrer também às reflexões de Jacques Derrida (2001), para quem o arquivo é uma noção filosófica e, por isso, não pode ser considerado estático e apenas conservador do tempo. Ao contrário, sua construção envolve desde a seleção do material arquivável até o ato em si de arquivamento, carregando consigo toda a influência ideológica que este processo pode envolver.

Derrida desconstrói algumas ideias sobre o arquivo a partir da análise de um episódio da biografia de Freud, sobre um mesmo exemplar da Bíblia mutuamente presenteado por Freud e seu pai. O fato havia sido contado por Yosef Hayin Yerushalmi em uma biografia de Freud, despertando o interesse de Derrida pelas tentativas de restaurações do objeto presenteado e o paralelo processo de reformulação do arquivo.

Yerushalmi relata que o presente era um exemplar da Sagrada Escritura no qual Sigmund Freud estudara na juventude e que lhe havia sido ofertado por seu pai, Jakob Freud. Anos mais tarde, Sigmund doou essa Bíblia – uma Bíblia Phillipsohn¹² – ao progenitor que, algum tempo depois, a fez retornar ao filho com uma nova encadernação em couro, uma pele nova por assim dizer, uma associação perfeita com o ritual judaico da circuncisão, em que o ser masculino é integrado na comunidade. O ato de reunir novamente as páginas do livro sagrado é, na verdade, uma metáfora de amor entre pai e filho, pois indica uma tentativa de reaproximação entre ambos.

Nessa sequência, Derrida observa que é formada a produção de um novo arquivo a partir do anterior, o que demonstra seu caráter infundável. Na verdade, desde o presente de Jakob a seu filho até a leitura que Derrida faz do episódio, e assim por diante, se instaura um jogo de ecos, que revela o dinamismo do arquivo que, então, não se limita a ser apenas um

¹¹ Para Foucault “saber” se distingue de “conhecimento”. O conhecimento envolve a constituição de processos de racionalização, identificação e classificação de objetos e não depende do sujeito que os apreende. Por saberes, ele entende o processo transformador sofrido pelo sujeito do conhecimento ao efetuar a atividade de conhecer. O saber está ligado à questão do poder.

¹² Ludwig Phillipsohn produziu a primeira tradução em alemão da Bíblia e o livro em questão era uma edição bilíngue, contendo ilustrações e comentários. Conf.: PERESTRELLO, Marialzira *Freud e a Tradição Judaica*. In: Perestrello, Marialzira (Org.) **A Formação Cultural de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

suporte material, como a Bíblia ou a biografia escrita por Yerushalmi, mas abrange outras questões. Qual o propósito de se arquivar determinada experiência ou lembrança? Em que momento se dá o desejo de arquivamento? O que foi arquivado merece ser impresso (e por isso fixado na memória)?

Quanto à última questão, cremos que as imagens de Espanha veiculadas nos poemas de Neruda, Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral não podem ser analisadas como imagotipos ou estereótipos, pois não são imagens uniformizadas formadas a partir de um único foco. É importante lembrar que o vocábulo “estereótipo” se origina dos trabalhos de reprodução gráfica, especialmente da imprensa. A estereotipia é uma operação através de impressão na qual é possível reproduzir uma composição tipográfica a partir de uma chapa mecânica inteiriça chamada *clichê*. Através desse trabalho são reproduzidas infinitas impressões idênticas de uma imagem.

Para Derrida, a impressão apresenta três sentidos relacionados: é inscrição na superfície, é noção e é marca deixada em alguém. Como inscrição, pode ser escritural ou tipográfica e remete à ideia de registro do material arquivável. Como noção filosófica é, assim como o próprio arquivo, um conceito em formação dependente da experiência e do conhecimento do indivíduo. Já o terceiro sentido de impressão resulta de um estado emocional desencadeado a partir de um desejo do indivíduo. Nas palavras de Derrida:

O arquivo sempre foi um *penhor* e, como todo penhor, um penhor do futuro. Mais trivialmente: não se vive mais da mesma maneira aquilo que se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente. (grifo do autor).¹³

Como já foi dito anteriormente, a Espanha retratada nos livros em questão não é única, já que nasce da experiência individual dos poetas, diferentemente afetados por ela. O que restou de Espanha em cada um deles é também o que impulsiona o desejo de registro através da literatura.

Além disso, se percebe na leitura dos poemas de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto a coexistência de uma bagagem cultural (também ibérica) anterior às suas experiências naquele território, revelando um processo de apropriação cultural genuíno, no qual o iberismo, através da Espanha, se mostra em constante

¹³ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 31.

transformação. Por isso, um ponto importante a ser também discutido nesta tese é a produção material dos livros estudados no *corpus* da pesquisa, uma vez que também seus atos de escrita se deslocam espacialmente.

Os poemas de Pablo Neruda e César Vallejo foram impressos por soldados da frente de resistência, em condições clandestinas. O *Tempo Espanhol* de Murilo Mendes teve sua primeira edição publicada em Portugal. Apenas o livro de João Cabral de Melo Neto parece ter tido um caminho habitual de publicação, mas seu autor teve, nos anos em que morou na Espanha, contato direto com o trabalho artesanal da impressão gráfica.

Outra reflexão importante apontada por Derrida a respeito do arquivo é a dificuldade de se precisar o momento do ato de arquivamento, isto é, o instante em que o objeto se torna passível de ser arquivado. Todo ato de arquivamento é antecedido por um desejo irremediável de retorno à origem, mas, uma vez que esta possibilidade é inexistente, o resultado é uma pulsão de destruição do elemento arquivável, gerando o que Derrida (2001, p. 118) chama de mal de arquivo, que é “interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde”. Já que o arquivo é fundamentado no desejo de arquivamento, pode gerar também uma angústia que ameaça tudo o que se desejou arquivar, pois somente aquilo que se expõe à destruição permite e condiciona o arquivamento, revelando o que Derrida denomina “mal de arquivo”, um mal-estar decorrente do próprio ato de arquivar.

No que diz respeito a esse “mal-estar” diante da interminável ação de arquivar, é preciso ressaltar que se origina, em parte, do fato de que o arquivo utiliza uma linguagem simbólica, que pode ser representada por elementos diversos, materializados ou não. Assim, podem compor o arquivo um texto literário, um objeto caseiro ou algo menos palpável, como uma melodia ouvida e memorizada. Mas tais elementos, enquanto desprovidos de associação com experiência, imaginação ou memória de quem os arquivou, se constituem elementos inertes. Somente a ação de associá-los, ou melhor, “traduzi-los” é que faz com que sejam projetados como constituintes de um arquivo.

Nesse sentido também, entendemos que o ato de escrever pode ser considerado como um ato arqueológico de abertura de arquivo, pois configura um de seus princípios arcaicos – a reunião de signos. No signo, diversos elementos se reúnem para elaborar uma única e ideal formação. Por signo entende-se, aqui, tanto seu caráter linguístico de reunião de significante e significado, quanto à expressão de conteúdos emocionais, pensamentos e concepções a serem representados através da linguagem literária. Além disso, o escritor exerce também o papel de conservador e instituidor desses signos. O escritor é, por excelência, um detentor do conteúdo a ser representado pelos signos que ele próprio seleciona e, portanto, apresenta como arquivo.

A palavra escrita se insere no tempo, se torna materializada através de diferentes suportes e por isso, se estabelece como autoridade. Aproxima-se do caráter instituidor do arquivo.

A este respeito, Derrida destaca que a consignação abrange as funções de unificação, identificação, classificação dos elementos arquiváveis e pode ser interpretada tanto no sentido corrente de designar uma residência ou confiar, como no sentido de uma reunião de signos. O filósofo afirma que:

A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secenere*), compartimentar de modo absoluto. O princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião. (grifos do autor).¹⁴

Neste sentido, os quatro poetas não só escrevem imagens sobre a Espanha, mas traduzem essas imagens, *reescrevendo-as* através da literatura.

Quando o poeta Murilo Mendes, em entrevista a Léo Gilson Ribeiro, expõe uma confidência feita por ele próprio a João Cabral de Melo Neto de que “... a Itália é um país traduzido, a Espanha é um país por traduzir...” (GUIMARÃES, 2001), deixa entrever o desejo de tradução através de uma das muitas leituras possíveis da Espanha, leituras estas que também se desdobram nas obras de Neruda, Vallejo e Cabral. Enquanto a Itália configura o berço histórico da civilização ocidental pelo consolidado império romano, a Espanha se mesclou e se transformou a cada século, com intervenções e influências diretas de mouros, visigodos, romanos e indiretamente, pelo contato com os povos americanos colonizados. O objeto de desejo, partilhado pelos quatro poetas, é um país estrangeiro de passado inalcançável, já que frequentemente reformulado. A expressão “por traduzir” empregada por Murilo Mendes mostra uma ação ainda em aberto, na qual existe apenas o desejo de uma leitura possível, nunca definitiva.

A literatura, ao valer-se de uma forma traduzida de linguagem – a escrita – reforça o caráter permeável do arquivo, apresentando-o como uma construção. Esta ação, por sua vez, aponta para a constituição intrínseca do arquivo como o *arkhê* grego, isto é, formado pelos princípios da história (origem do que é arquivado) e da lei (comando de quem detém o poder sobre o arquivo). Ao comporem uma tradução da Espanha, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto se permitem exercer não só a função de

¹⁴ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 14.

“guardiões” desse arquivo, já que a representam através da literatura, mas também de selecionadores do que será arquivado, gerando uma consignação dos elementos que o compõem. A tradução não abrange, neste caso, uma versão linguística, mas a reavaliação de uma perspectiva de enunciação, já esses poetas escrevem sobre o espaço espanhol estando, de alguma maneira, inseridos nele. No caso literário, pode-se afirmar que a tradução é uma transformação da linguagem através da linguagem, o que aponta para uma reconfiguração inevitável do texto. É primordialmente uma apropriação de outros textos, se levarmos em conta que o próprio ato de escrita já sofre influência de leituras anteriores.¹⁵

A história da tradução passa por diversos caminhos, mas foi principalmente na Renascença que assumiu o caráter de tradução do antigo, ao privilegiar a releitura dos clássicos. Também passou a carregar o sentido técnico de transposição semântica de um texto ou palavra para outra língua, feição comumente aceita até o século XX. A tradução passou, então, a ser considerada sob três principais possibilidades: reescrita, subversão e transcrição.

Como transcrição, assume um caráter mais dinâmico e flexível, ao partir do questionamento das possíveis motivações que levam algumas obras a serem privilegiadas dentro de determinada tradição cultural, direcionando para outros espaços além do texto, bem como as motivações do tradutor ao escolher seu material de trabalho. Esta proposta de tradução foi intensivamente desenvolvida pelo movimento poético concretista brasileiro, pois ia ao encontro dos princípios da antropofagia cultural de Oswald de Andrade. Este preconizava uma necessária leitura da tradição, a partir da qual se propunha uma atitude crítica diante da poética tradicional brasileira e sua relação com a poética universal, deixando de lado a perspectiva de assimilação passiva do exterior. Na poética concretista e no projeto antropofágico, a apropriação tornou-se o ato maior, investido de uma releitura intencional e seletiva do texto. Um ponto importante na perspectiva transcricional é que a tradução passou a ser considerada como uma operação de transformação do texto original, relativizando a concepção tradicional de fidelidade do texto traduzido do original, conforme explica o poeta e crítico brasileiro Haroldo de Campos:

Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mais recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o

¹⁵ Cf. BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff-Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução**. Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001, p. 199.

significado, *traduz-se o próprio signo*, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a *iconicidade* do signo estético, entendido por *signo icônico* aquele “que é de certa maneira similar àquilo que ele denota”).¹⁶

Na verdade, esta ideia de tradução como transformação já havia sido defendida por Walter Benjamin, em 1923. Na época, ao traduzir “Tableaux Parisiens” de Charles Baudelaire, Benjamin compôs um prefácio intitulado “A tarefa do tradutor”, no qual defendia a tese de que a tradução é forma e, para compreendê-la, é preciso haver um retorno ao sentido original. Para o tradutor essa é, no entanto, uma tarefa impossível, já que não há condições de regresso ao passado. Diante disso, restaria, ao trabalho de tradução uma tentativa de continuação da vida, não de sua perpetuação.

Benjamin descartava a tradução como transposição imitativa ou literal de outra língua, preferindo apontá-la como um processo de transposição através da linguagem. Seu argumento era que a tarefa do tradutor é “encontrar na língua para a qual se traduz a intenção, a partir da qual o eco do original é nela despertado” (2001, p.203) .

Em seu livro *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, Susana Kampff Lages reitera essa ideia benjaminiana de que toda tradução é insuficiente, mas propõe que é também um ato melancólico pois, se a apropriação de textos anteriores é peculiar a qualquer ofício ligado às letras, para o tradutor é material inevitável de trabalho. Com a provável fantasmagoria autoral, ocorre que o tradutor se autodeprecia, caindo em estado de melancolia.

Segundo a psicanálise, a melancolia é um estado de autodepreciação ocasionado por uma identificação narcisística com um objeto. Como um rompimento ou uma frustração desse relacionamento, o sujeito passa a ter, em relação ao objeto, sentimentos ambivalentes (e inconscientes) de amor e de ódio. Passa, portanto, por fases opostas alternadas. Ou penetrante tristeza e menosprezo do Eu ou intensa alegria e conseqüente enobrecimento do sujeito:

Prisioneiro de uma idealização do tempo passado, o melancólico sofre, na pele e na alma, de um mal-estar que provém da consciência demasiado aguçada de sua situação: apanhado entre um passado que o atrai com a (falsa) promessa da prazerosa satisfação total do desejo – que no limite confina com a morte – e um futuro que acena, como numa miragem, ao longe, com o objeto desejado. Seu maior e último desejo seria aquele de eliminar completamente as marcas do tempo, congelá-lo na eternidade de um presente que incluísse em si as duas outras dimensões temporais, sem o

¹⁶ CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4 ed., 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 35.

sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação.¹⁷

Nesta perspectiva, a melancolia se relaciona com o ato tradutório que, por sua vez, aborda o questionamento da autoridade do texto escrito e o problema da relação entre presente e passado no trabalho escritural. Em ambos temas, está latente a questão da identidade do sujeito que escreve, que se vê imprensado ou diluído entre dois mundos.

O tradutor, assim como o arquivista ou o escritor, se posiciona em um papel de intermediação, desempenhando ações de ligação espaço-temporal, tarefa um tanto dificultosa, se constatada a impossibilidade do restauro e a insegurança do porvir. Contudo, o fato de estar sempre no “entre” o confere a possibilidade de distanciar-se da obrigação de ser exato.

Tanto a melancolia quanto o *mal de arquivo* são o resultado de um mal-estar diante do objeto desejado causado por um sentimento de impotência ao se deparar com a impossibilidade de mobilização do passado-prazer e com o ininterrupto fluxo do objeto, seja ele uma coisa, um ser ou um texto. Para usarmos um termo próprio da Imagologia, o tradutor trabalha sempre com uma *miragem*, isto é, com uma imagem falseada por intervenções externas que lhe produzem uma distorção, uma vez que o texto traduzido nunca será reflexo exato do texto original. Na verdade, a própria originalidade de um texto é posta em discussão quando o consideramos influenciado por outras leituras e experiências do autor.

É relevante atentar para o fato de que a tradução passa ainda pela ideia de um *post-scriptum*, ou seja, de uma nomeação deslocada, pois requer uma relação de afastamento e proximidade com o objeto original. Na tradução, o original se modifica, mas ao mesmo tempo, estipula laços com o texto traduzido, acarretando, como já vimos, um estado melancólico. Por essa razão, Benjamin conclui que “toda tradução é apenas um modo de alguma forma provisório de lidar com a estranheza das línguas” (2001, p.201).

Esta estranheza é, em parte, relacionada ao processo de construção imagética do estrangeiro, pois envolve concepções pré-estabelecidas sobre o que é diferente em relação à cultura “original”, ou seja, a identidade do Eu e sua relação com o Outro. No caso de Pablo Neruda e de César Vallejo, não é propriamente uma estranheza de línguas, embora as diferenças regionais no espanhol na América Latina sejam evidentes. Trata-se de uma estranheza histórica, uma vez que a Espanha sempre foi voz predominante nessa conversação (se um dia houve uma). Para os brasileiros João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes, a estranheza mais evidente é, sem dúvida, a linguística, mas é notória também a ocorrência de

¹⁷ LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007, p. 64.

uma estranheza geográfica, já que o território brasileiro se localiza entre a Espanha (e por conseguinte a Europa) e a chamada América espanhola.

Tomando as concepções de tradução como recriação, desde Benjamin até os concretistas brasileiros, pretendemos verificar se Neruda, Vallejo, Cabral e Murilo Mendes empreendem, em seus textos, uma tentativa de tradução da Espanha e, conseqüentemente, do iberismo imbuído em sua história. A Espanha passaria, assim, de um espaço geográfico a um espaço de leitura e transcrição. Ler, traduzir e arquivar a Espanha são atos de enunciação formulados por estes sujeitos fora de seus respectivos lugares de origem, o que implica uma enunciação também deslocada.

Como consignadores, os quatro poetas deixam estabelecidas, nos respectivos textos, mostras de sua relação com aquele espaço e sua condição de maior ou menor estrangeiridade. Isto é perceptível, por exemplo, na antecipação que Neruda faz no poema “Explico algunas cosas”, onde aparentemente se desculpa com o leitor pela mudança em sua poética, justificada por não conseguir permanecer indiferente diante daquele quadro de horror provocado pela Guerra Civil. Por isso, o poeta chileno anuncia nestes versos:

Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?

Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!¹⁸

Os versos de César Vallejo mostram um explícito desconcerto ao falar da Espanha destruída pela guerra, como se percebe neste trecho do poema “Himno a los voluntários de la República”:

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar

¹⁸ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutenberg- Círculo de Leitores, 1999, p.371

el vaso de la sangre, me detengo,
 detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
 con las que se honra al animal que me honra;¹⁹
 [...]

Outra expectativa é notada nos versos de César Vallejo. Diante de uma Espanha em sangue é impossível manter-se impassível ou continuar com uma poesia pendente para o pessoal. Descobrir “la frente impersonal” poderia tanto significar se expor fisicamente quanto estrategicamente, pois o vocábulo “frente” significa testa, mas também significa determinada zona onde se luta em uma guerra. Entretanto, Vallejo assume uma condição de lutador através das palavras. Essa é uma condição necessária para que o poeta realize escolhas sobre o que fazer para respaldar sua identidade de intelectual em trânsito tanto geograficamente quanto no que diz respeito a uma mudança de poética.

Ações pessoais (*corro, escribo, aplaudo, lloro, atisbo, destrozo*) parecem insuficientes diante da agonia mundial e não há certeza sobre o que deve ser feito, pois uma voz dissonante, registrada em terceira pessoa (*apagan*) evidencia uma luta grandiosa, na qual a palavra, ainda que impressa, não é capaz de um trabalho mnemônico. No entanto, o poeta insiste em denunciar as atrocidades da guerra através de palavras, confirmando a proposta do filósofo francês Jean-Paul Sartre, que assim afirmou ironicamente sobre o idealizado e o realizado na literatura: “Enquanto esperamos, cultivemos a nossa horta: temos muito o que fazer.” (1989, p. 176).

Embora Peru e Chile, como ex-colônias, tenham o espanhol como idioma oficial, não estão exatamente vinculados ao castelhano, língua geral da Espanha. O dialeto de Castela, ou castelhano, tornou-se a língua oficial da Espanha a partir do século XV, após a unificação dos reinos de Castela e Aragão. O objetivo era consolidar a união nacional afastando possíveis diferenças geopolíticas e linguísticas, intento que teve precioso auxílio da literatura como instrumento de difusão do novo idioma. Em 1492, por exemplo, o humanista Antonio de Nebrija publicou sua *Gramática Castellana*, obra normatizadora do falar e do escrever na época. Proliferaram ainda produções literárias de inspiração arqueológica, que almejam resgatar o sentido heróico da vida espanhola. Exemplo disso é a narrativa épica *Amadis de Gaula* (1508), que exalta a fidelidade amorosa e as virtudes cavaleirescas.²⁰

Durante o Século de Ouro, o idioma oficial espanhol se disseminou com mais intensidade através de grandes obras literárias como as de Miguel de Cervantes, que se dizia

¹⁹ VALLEJO, César: **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003.

²⁰ É importante ressaltar, entretanto, que a obra citada não tem origem espanhola, mas portuguesa.

ser o primeiro autor a escrever novelas em castelhano. Mas embora este idioma fosse tido oficialmente como o único a ser usado no território espanhol, permanece até hoje coexistindo com dialetos regionais fortes, como o basco, o galego e o catalão.

Uma condição de menor estrangeiridade em relação à Espanha, por outro lado, é percebida principalmente na leitura de *Sevilha Andando*, de João Cabral de Melo Neto. No livro, o poeta sugere constantemente que não é possível comparar os dois espaços, já que configuram um só, como se apresenta neste poema, cujo título, por si só, já é sugestivo:

Sevilha em casa

Tenho Sevilha em minha casa.
 Não sou eu que está *chez* Sevilha.
 É Sevilha em mim, minha sala.
 Sevilha e tudo o que ela afia.

Sevilha veio a Pernambuco
 porque Aloísio lhe dizia
 que o Capibaribe e o Guadalquivir
 são de uma só maçonaria.

Eis que agora Sevilha cobra
 onde a irmandade que haveria:
 faço vir às pressas ao Porto
 Sevilhana além de Sevilha.

Sevilhana que além do Atlântico
 vivia o trópico na sombra
 fugindo os sóis Copacabana
 trás grossas cortinas de lona.²¹

A condição de estrangeiridade quase anulada, sintetizada no verso “tenho Sevilha em minha casa”, mostra a duradoura relação afetiva que João Cabral tinha em relação à Espanha. Dos quatro poetas, foi ele quem permaneceu no território espanhol por mais tempo e por motivos menos conflituosos. Embora lá residisse por designações diplomáticas, ele frequentemente comentava sobre sua admiração pela literatura espanhola e pelo flamenco, dois traços profundamente influenciadores em sua poética. Sevilha não é uma cidade estranha porque estrangeira, já que assume um caráter de portabilidade.

A referência à maçonaria ressalta a relação de irmandade entre Sevilha e Pernambuco, mas também evidencia uma ação confidencial, justificada pela quase ousadia relacionar uma cidade espanhola e uma portuguesa (europeias?) e uma brasileira (latino-americana?). A

²¹ NETO, João Cabral de Melo. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1994, pp. 638-639

trajetória Pernambuco- Espanha- Portugal- Rio de Janeiro é a cartografia da vida do próprio João Cabral, que serviu em trabalho diplomático nesses lugares. Embora Sevilha seja a menção mais frequente do poeta, a inserção de uma cidade portuguesa contrapõe o iberismo como margeante. Tal como a instituição maçônica cultiva, entre outras virtudes, a fidelidade, Sevilha, personificada no poema, cobra uma posição do poeta, que se propõe a escrever sobre além da cidade e além do Atlântico.

A expressão “vivia o trópico na sombra” sugere uma ansiedade da própria poesia de João Cabral, que só ao distanciar-se de seu espaço natal pernambucano (casa primeira) pode exercer uma visão crítica em duas vias.

Murilo Mendes reitera essa postura contígua entre Espanha e Brasil, mas estabelece um olhar mais reservado, pois a maior parte dos poemas que compõem o livro *Tempo Espanhol* diz respeito a figuras da cultura espanhola, que se tornam objetos de homenagem pelo poeta. Entretanto, é na segunda parte do poema “Tempo de cante Flamenco”, que Murilo deixa transparecer seu envolvimento mais entranhado com aquele país:

Tempo de cante Flamenco

1.

Andaluzia,
 Nos teus pátios o eco rouco do *flamenco*
 Minuciosamente elucidado, grito
 Rigoroso de queixa espessa,
 O espaço de aridez. Súbito
 O timbre íntimo do sangue, apelo martelado, mecânico.

2.

Eu no *flamenco*
 Sinto o som próximo
 Sinto o átomo do som
 E no gregoriano.

Eu no *flamenco*
 Me atinjo lícido,
 Situado no cume
 Do ente vazio

(Eu no *flamenco*)
 De qualquer limo,
 No justo oriente
 Da fome nossa.

Eu no *flamenco*
 Espanha esdrúxula
 Do sopro orgânico

Encontro, e me sei.²²

A repetição do verso “Eu no *flamenco*” expõe uma relação insistente de Murilo Mendes para com a Espanha. Sendo o flamenco uma arte originada de grupos marginais, como os ciganos, “estar no flamenco” significa estar também em uma condição especial, de fora de um centro. Por esta razão, o poeta se reconhece em seu canto, cujo “timbre íntimo” denota um desejo de se sentir em um território. É importante ressaltar que Murilo Mendes já vivia no exterior há bastante tempo, o que o colocou distanciado do círculo literário canônico no Brasil. Era um poeta que não se encaixava em grupo ou escola específicos. Por isso, vê no flamenco uma correspondência com sua literatura, já que se trata de uma expressão artística que não se define absolutamente como canto ou dança ou música.

O flamenco pode ser considerado uma arte resultante de uma profusão de estilos, cuja origem vem de influências culturais diversas. Sua história é controversa:

Una serie de sucesos ocurridos a lo largo del siglo XV, fundamentalmente la expulsión violenta radical de los moriscos, con la dispersión de algunos por los montes y las sierras de Andalucía, la aparición de los gitanos y la posible integración con ellos de los refugiados van creando el caldo de cultivo en el que se va engendrando la nueva música andaluza, caldo que muy probablemente constituye el antecedente cierto del actual flamenco.²³

O registro, no poema, do “eco rouco do flamenco” revela uma inquietação de Murilo Mendes em relação a essa origem duvidosa. Se o flamenco é um canto, deveria ser ouvido, mas sendo rouco, mostra-se apenas sussurrante. Por outro lado, é um eco e por isso, ressoa em outras vozes.

Mas o flamenco sempre foi associado principalmente ao povo cigano e por isso, inicialmente tido como atividade lúdica popular vista, durante muito tempo, como uma manifestação inconveniente. Somente no século XX, através de um concurso promovido pelo poeta Federico García Lorca e pelos maestros Manuel de Falla e Andrés Segovia, o flamenco pode ser aceito como uma manifestação artística de grande conteúdo. Diferente do canto litúrgico gregoriano divulgado por Compostela, o flamenco corresponde a uma outra Espanha.

“Espanha esdrúxula”, expressão empregada no poema de Murilo Mendes, remete a dois significados: o primeiro, relativo à própria versificação, expressa o tipo de rima entre palavras proparoxítonas e o segundo, como sinônimo de algo extravagante, esquisito. Mas “esdrúxulo” também corresponde a “excêntrico”, isto é, algo ou alguém que está fora de um

²² MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 608.

²³ ESTEBAN, José Maria. **Breve enciclopedia del flamenco**. Madrid: Editorial Libsa, 2007, p. 23.

centro, como o próprio flamenco. Uma Espanha esdrúxula é, pois, semelhante à própria poesia muriliana, que não se encaixa definitivamente em nenhuma escola ou corrente literária.

De fato, uma rede de elos, nem sempre coincidentes, é estabelecida entre os quatro poetas, embora esses elos possam se desfazer e se refazer constantemente nos livros aqui estudados. Neruda e João Cabral eram diplomatas, mas o poeta pernambucano se aproxima muito mais de Murilo Mendes pelo interesse nas artes plásticas. Por outro lado, a religiosidade proporciona uma aproximação entre Murilo e César Vallejo, enquanto a experiência no evento da Guerra Civil é comum entre o peruano Vallejo e Pablo Neruda. De fato, o que estes poetas tem mais em comum é o fato de serem estrangeiros e terem encontrado na Espanha um espaço discursivo. O iberismo manifesto em seus versos é fruto de suas experiências na Espanha, mas também decorre de um legado histórico, cultural e social que antecede a própria colonização na América Latina.

Em cada um desses poetas se revela um “sonho de Espanha”, cuja gênese está relacionada às suas respectivas experiências como poetas e intelectuais. Como poetas, diplomatas, jornalistas, críticos ou viajantes comuns, eles adentram no território espanhol em busca de algo. Embora a leitura de suas obras em pares possa parecer óbvia, não se trata de mero binarismo, mas sim de uma comparação por similitude. Neruda e Vallejo são movidos pela emoção imediata da violenta Guerra Civil, enquanto Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto acompanham o país em reorganização de ruínas.

Entretanto, é inevitável deslocarmos esse ângulo de comparação para outras perspectivas, pois o que se percebe é um cruzamento de experiências entre eles. Pode-se, então, falar de uma rede de influências e compartilhamentos entre estes poetas, na qual o iberismo aparece permeado no registro literário de suas experiências em Espanha. Por isso, um ponto importante a ser investigado é se a imagem de Espanha construída por cada um deles desmonta ou deforma a propagada ideia de iberismo como unificação política com Portugal, sugerindo uma visão muito mais ampla, abrangedora de deslocamentos geográficos e culturais.

Os pilares teóricos e as observações sobre o *corpus* aqui delineadas norteiam o desenvolvimento desta tese no trajeto apresentado a seguir. A partir deste plano procuraremos mostrar como foi sendo formada uma acumulação de elementos da cultura ibérica, elementos esses que, ao entrar em contato com a cultura latino-americana, configuram um arquivo em constante renovação.

O primeiro capítulo tem por objetivo efetuar uma apresentação das variadas noções de iberismo, bem como sua possível relação (ainda atual) com a América Latina. Este capítulo

está centrado em discussões temáticas empreendidas ao longo dos anos sobre o valor e a ideologia do iberismo dentro e fora da própria Península Ibérica. A história da América se liga intrinsecamente à Península Ibérica, por sua relação de colonização e pelas consequentes vinculações culturais que se estabeleceram, às vezes forçosamente, entre os dois territórios. Mas os quase quatro séculos de colonização sempre mostraram, na verdade, uma preponderância do ponto de vista ibérico na narração desta história do continente sul-americano. Mesmo após os movimentos independentistas, a criação da identidade dos Estados nacionais nas ex-colônias foi dificultada pela ainda dominância cultural de Espanha e Portugal no mundo americano. Na tentativa de consolidar as novas nações, o pensamento crítico se aprimorou, especialmente na literatura, revelando um novo espaço de questionamentos e afirmações sobre as relações entre ibéricos e americanos.

No segundo capítulo, investigaremos de que maneira estes poetas se posicionam como intelectuais em um país estrangeiro e como o desempenhar este papel influenciou seu fazer poético. Pretendemos ainda verificar as razões que levaram esses quatro poetas a viver suas experiências em território espanhol, levando em conta, entretanto, que essas razões nem sempre os aproximam. Um aspecto importante do “desejo de Espanha” é que o interesse dos quatro poetas por *estarem* naquele país é também fundamentado nas possibilidades oferecidas por funções profissionais por eles exercidas e diretamente ligadas às letras: diplomacia, jornalismo, ensino. Pablo Neruda e João Cabral de Melo Neto trabalharam por muitos anos na Espanha (e outros países) como cônsules. César Vallejo exerceu os ofícios de cronista e crítico de arte em diversos periódicos peruanos e europeus, sempre atento ao movimentado universo cultural francês e espanhol. Ao escrever sobre os conflitos da Guerra Civil, sua convivência com a Espanha se tornou mais passional. Já Murilo Mendes manifestou sua intenção de lecionar na Espanha, mas teve sua proposta recusada, o que não o impediu de visitar o país como viajante, nem de pronunciar, como escritor, diversas palestras naquele território. À impressão emocional que cada um teve dessas experiências se soma aos aspectos peculiares da impressão gráfica de seus livros sobre a Espanha. Por isso, procurarei mostrar como o procedimento para a materialização dessas obras é também influenciado pelas experiências individuais. Outro aspecto desse “desejo de Espanha” se descortina na exigência, para esses poetas, em manter um distanciamento geográfico e crítico de suas próprias culturas, bem como a consciência de estar em um espaço diverso.

O terceiro capítulo apresenta uma investigação de como cada um dos poetas estudados revitalizam o arquivo do iberismo a partir do registro literário de suas respectivas experiências na Espanha. Duas questões norteiam este capítulo: como e por que eles escrevem em poesia

suas experiências a partir da Espanha? Como arquivadores do iberismo a partir de uma perspectiva invertida, Pablo Neruda, César Vallejo, João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes utilizam a linguagem literária para traduzirem um espaço estrangeiro afeito a múltiplas transformações e por isso, se permitem revigorar esse arquivo inserindo elementos próprios de sua origem latino-americana. Decorre daí o desenvolvimento de uma relação de acolhimento ou de hostilidade em relação à Espanha, originado pela representação alegórica da casa. Casa como espaço familiar, como espaço textual e como arquivo.

Acreditamos que este trabalho contribua para ampliar os estudos atuais de literatura comparada, bem como a compreender melhor as complexas relações culturais entre a Península Ibérica e a América Latina. A Espanha, mote dos poetas que formam o *corpus* dessa pesquisa, se estende metaforicamente por um desejo que não pode ser explicado somente a partir da Península Ibérica: estende-se temporal e espacialmente através da América. Uma ligação entrecortada, que se forma desde o passado de três séculos de colonização do “Novo Mundo” e passa pelos episódios da violenta Guerra Civil no século XX, e até mesmo em recentes polêmicas de migração entre os dois territórios. O iberismo que se formula na Península, se reconstrói também no Chile, Bolívia, Peru, Brasil, Uruguai, Nicarágua e em uma rede de espaços culturais, pois conforme escreveu o poeta nicaraguense Rubem Darío nestes versos,

Y español soy por la lengua divina,
por voluntad de mi sentir vibrante,
alma de rosa en corazón que encina;
quiero ser quien anuncia y adivina,

Que viene de la pampa y la montaña:
eco de raza, aliento que culmina,
con dos pueblos que dicen: ¡Viva España!
y ¡Viva la República Argentina!²⁴

²⁴ DARIO, Rubén. **Antología Poética**. Buenos Aires, Argentina: Kapelusz Editora S.A., 1993, p. 212.

1- IBERISMO E AMÉRICA: FONTES DE DESEJO

A península cai, sim não há outra maneira de o dizer, mas para o sul, porque é assim que nós dividimos o planisfério, em alto e baixo, em superior e inferior, em branco e preto, figuradamente falando, ainda que devesse causar certo espanto não usem os países abaixo do equador mapas ao contrário, que justamente dessem ao mundo a imagem complementar que falta.

José Saramago – A jangada de pedra

Século XVI: a maior epopeia da língua portuguesa, *Os Lusíadas*, é escrita por Luis Vaz de Camões para retratar as glórias das conquistas portuguesas através das navegações ultramarinas. Inspirado nos poemas épicos da Antiguidade clássica, Camões exaltou a magnanimidade do povo português através da figura central do navegador Vasco da Gama, cuja viagem para a Índia é narrada em dez cantos repletos de aventuras marítimas. O épico retrata também outros episódios da História peninsular, como o desaparecimento do rei D. Sebastião na batalha de Alcácer Quibir, que ocasionou a unificação política entre Portugal e Espanha e a Batalha do Salado, na qual os dois impérios se unem para combater a invasão moura:

Junto os dois Afonsos ²⁵, finalmente
 Nos campos da Tarifa, estão defrontes
 Da grande multidão da cega gente,
 Para quem são pequenos campo e monte,
 Não há peito tão alto e tão potente
 Que da desconfiança não se afronte,
 Enquanto não conheça e claro veja
 Que co' o braço dos seus Cristo peleja.²⁶

No último canto do livro, a deusa Tétis apresenta a Vasco da Gama a “máquina do mundo”, esfera na qual mostra ao navegante as glórias futuras dos portugueses, mas tais versos também denunciam um lamento do poeta direcionado ao ensurdecido povo que não consegue escutá-lo. O futuro está sempre do outro lado, o de fora, enquanto o lado de dentro permanece sem voz.

²⁵ Dom Afonso IV, de Portugal era sogro de dom Afonso XI, de Castela.

²⁶ CAMÕES, Luis Vaz de. *Os Lusíadas*. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 68, Canto III.

Século XVII: Miguel de Cervantes escreve *D. Quixote de la Mancha*. O protagonista, Dom Alonso Quixano, de nome nobre, mas de poucas posses, obcecado pelas aventuras de cavalaria que havia lido durante sua vida, resolve partir em busca de suas aventuras, tornando-se, ele próprio, um cavaleiro desejoso de sair pelo mundo salvando donzelas indefesas e lutando contra todas as injustiças. Depois de um tempo sozinho, Dom Alonso, que passara a se chamar Dom Quixote de la Mancha, decide procurar um escudeiro com quem pudesse contar nas inúmeras batalhas. Encontra, então, no ingênuo camponês Sancho Pança o par ideal para suas andanças e promete-lhe que, se um dia recebesse do rei uma ilha de presente por suas conquistas, o tornaria seu governador, uma possível alusão ao controle político de Portugal pelo monarca espanhol Felipe II, em função da unificação entre os dois reinos em 1581.

Frequentemente o protagonista exalta as virtudes cavalheirescas que o inspiram, e que indiretamente registram a gloriosa história espanhola, como se pode ler no trecho abaixo, no qual ele explica a um vendeiro:

—Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías dignas de entallarse en bronce esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro. ¡Oh tú, sabio encantador, quienquiera que a quien ha de tocar el ser coronista desta peregrina historia! Ruégote que no te olvides de mi buen Rocinante, compañero eterno mío en todos mis caminos y carreras.²⁷

Após inúmeras frustradas aventuras, ambos voltam para casa, na Mancha, onde Dom Quixote, assumindo ter passado por um momento de loucura, deixa sua pequena riqueza para a única sobrinha, rejeitando todos os princípios cavalheirescos. Representando magnificamente o mundo conturbado do século XVII, *Dom Quixote* é uma obra em que tudo é paradoxal, a começar dos personagens principais: Quixote é idealista e facilmente enganado e Sancho é materialista e está sempre certo. Enquanto a viagem do sonhador cavaleiro descortina o panorama de uma sociedade alienante opressiva, a continuidade temporal da própria obra literária alegoriza a dilatação espacial espanhola. Embora delirante e pouco afeito à realidade, D. Quixote sente-se no comando de um mundo fantasiado por ele próprio. Desta maneira, o herói se distancia da estabilidade histórica proporcionada pelo Absolutismo

²⁷ CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (II)**. Madrid: Cátedra, S.A., 1994. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/bib_autor/cervantes/o_completas.shtml.

metonimizado na figura do rei, destacando a ação do indivíduo como sujeito social, tão característico da posterior modernidade.

Século XXI: o escritor português José Saramago se vale de um provável episódio na relação diplomática peninsular para compor o conto *A viagem do elefante* (2008). Trata-se de um elefante presenteado por D. João III ao seu cunhado e ainda rei espanhol e arquiduque da Áustria, D.Carlos V ou D. Maximiliano II. À parte do exótico presente, Saramago refaz literariamente a jornada do paquiderme e sua comitiva até Viena, em uma demonstração sutil da fragmentação do extenso império de Carlos de Habsburgo. No trecho abaixo, o tratador do elefante conversa com um marinheiro do navio que transportará o animal, na primeira etapa da viagem:

A que porto vai o barco, perguntou a um marinheiro já idoso, com cara de boa gente, e dele recebeu a mais pronta, sintética e elucidativa das respostas, A génova, E isso, onde é, perguntou o cornaca. O homem pareceu ter dificuldade em entender como era possível que alguém neste mundo ignorasse onde se encontrava génova, pelo que se contentou com apontar na direção do levante e dizer, Para aquele lado, Em Itália, portanto, adiantou fritz, cujos reduzidos conhecimentos geográficos lhe permitiam, ainda assim, correr certos riscos. Sim, em itália, confirmou o marinheiro, e Viena, onde está, insistiu fritz, Muito mais para cima, para além dos alpes, Que são os alpes, Os alpes são umas montanhas grandes, enormes, muito trabalhosas de atravessar, principalmente no inverno, não, nunca fui lá, mas tenho ouvido dizer a viajantes que por lá andaram, Se é assim, o pobre Salomão vai passar um mau bocado, veio da índia [...] ²⁸

Não é sem razão que o elefante Salomão, cognominado mais tarde Solimão (uma referência ao sultão otomano Solimão, “o magnífico”), vai despertando interesse da população à medida que percorre o caminho entre Portugal e Áustria. Como alegoria da divinização do próprio império, o animal, antes tido como um ser comum se torna um exótico objeto de adoração. A viagem, na verdade, acaba por revelar um distanciamento (ainda hoje corrente) entre a Ibéria e a Europa. O paquiderme Solimão, assim como o Velho Continente, é apenas o objeto de desejo ibérico, permanecendo inevitavelmente distanciado.

Três obras literárias sobre experiências de deslocamentos. Três reflexões de diferentes tempos sobre deslocamentos da Península Ibérica. Três escrituras, a partir do ponto de vista ibérico, que mostram a configuração do iberismo como uma representação não permanente, mas uma rede discursiva, na qual se afrouxam limites geopolíticos que poderiam circunscrevê-lo. Em *Os Lusíadas*, em *D. Quixote* ou em *A viagem do elefante*, Portugal e

²⁸ SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, pp. 167-168.

Espanha se aproximam e se afastam, revelando uma relação desejada e ao mesmo tempo conflituosa.

A origem do iberismo, entretanto, não parte de um centro, uma vez que não diz respeito somente à unificação de Espanha e Portugal, nem diz respeito somente a sua origem fundadora. Segundo Boaventura de Sousa Santos (2008, p. 153), Portugal- e creio eu também a Espanha- “sentiu-se num centro apenas porque tinha uma periferia (as suas colônias). Hoje, sente-se na periferia apenas porque lhe é imposto ou recomendado um centro (a Europa)”. A descentralização da Espanha, contudo, foi agravada no século XX pela própria ocorrência da Guerra Civil, que evidenciou tanto ao mundo quanto a si mesma a fragmentação de sua sociedade.

O nome *ibérico* é originário de um povo autóctone da região - os iberos. O termo é usado para caracterizar o que se refere ou pertence à Península Ibérica, formada hoje pelas nações Espanha e Portugal, constituídas, por sua vez, de micro-povos heterogêneos, como os galegos, os bascos e os catalães. O território se desenvolveu a partir de uma mistura constante de cultura, língua, religião e organização social diversas. Foi alvo, em diferentes tempos, de invasões cartaginesas, romanas e visigodas, além de, mais tarde, de povos árabes, principalmente os mouros.

O termo “mouro” significa literalmente, em árabe, “habitante do Marrocos”, mas foi usado indiscriminadamente para se referir à maior parte da população árabe muçulmana que dominou a Espanha e também Portugal, entre os séculos VIII e XI. Exerceram grande influência na cultura local, ampliando os conhecimentos científicos e artísticos principalmente no sul do território espanhol. O império de *Al Andalus*, como os mouros chamavam a Espanha, durou quase três séculos, o que contribuiu para a formação de uma população híbrida, os *mozárabes*, cristãos que professavam sua fé nas terras ocupadas pelos árabes, embora se igulassem a eles nos costumes e na língua.²⁹

O processo de Reconquista cristã se iniciou no norte peninsular e foi fundamentado com a retomada de terras, então partilhadas para recompensar aqueles que colaboraram na conquista. A partir do século XIII, paralelamente à hierarquização da sociedade hispânica em função da posse de riqueza territorial, surgiram as primeiras manifestações linguísticas e literárias ibéricas, evidenciando a personalidade cultural própria de cada reino:

²⁹ Cf. *El legado andalusí*. Disponível na Internet: <http://www.legadoandalusi.es/legado/contenido/historia/index.html>.

Ocupando o espaço que o latim havia deixado na comunicação popular, surgem diferentes idiomas saídos desse tronco comum; mas só triunfam o galaico-português, o castelhano e o catalão, à custa da fusão com os dialetos vizinhos e do deslocamento da língua árabe, enquanto nos vales bascos e navarros continua a existir o basco. Devido à sua fonética inovadora e à sua capacidade de expansão, a língua castelhana anula a leonesa e passa a mediatizar o navarro-aragonês, até o fazer desaparecer, em finais do século V.³⁰

Também as primeiras manifestações literárias como os cantos de gesta castelhanos ou a lírica galaico-portuguesa passaram a constituir parte do acervo diferenciador das comunidades, atuando também como instrumentos de propaganda política e social. Um exemplo claro é o poema épico *El Cid*, de autor desconhecido, que, através das gloriosas desventuras do cavaleiro Rodrigo Díaz de Vivar, enaltece o reino de Castela. O poema se tornou conhecido graças à cópia, divulgada no século XIV, de um manuscrito de 1207 intitulado *Poema de Mio Cid*, produzido por Per Abbat. O texto narra a maior parte das andanças do nobre castelhano Rodrigo, que viveu na segunda metade do século XI. Seu grande triunfo foi a conquista de Valência depois de intensa luta contra os almorávides, uma facção religiosa e política árabe. Por seu heroísmo, o nobre foi denominado El Cid, do árabe *Sidi* (Senhor).³¹

Um ponto muito importante na época da Reconquista da Península Ibérica é a formação de Portugal, através do nascimento do Condado Portucalense, jurisdição oficialmente pertencente a Galícia, território de domínio leonês. Durante o século XI, o Condado cresceu com fronteiras ainda indefinidas, sob o governo de D. Henrique (da dinastia de Borgonha) e de D. Teresa (filha bastarda de Afonso VI). No longo processo de Reconquista, o condado foi se expandindo para o norte, na Galícia e para o leste, incorporando toda a bacia do Douro.

O rei Afonso VI gozava de prestígio e autoridade em grande parte do território da Hispânia e sua morte desencadeou uma série de conflitos internos, gerados, em parte, pelo crescente poder dos leoneses na região da Galícia. Afonso VII, desejoso de expandir as antigas fronteiras do reino de Leão, começou a pressionar D. Teresa, então viúva, a reduzir o condado aos seus limites originais, provocando a fúria de seu filho, o infante Afonso Henriques, que entrou em guerra contra ela. Em 1140, Afonso Henriques assina um documento através do qual criou uma monarquia governada inicialmente por ele próprio. Sete

³⁰ CORTAZAR, Fernando García de. VESGA, José Manuel González. **História de Espanha. Uma breve história.** Trad. Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1977., p.152

³¹ Cf. ALVAR, Carlos. MAINER, José-Carlos. NAVARRO, Rosa. **Breve historia de la literatura española.** Madrid: Alianza Editorial, 1997.

anos depois, o governante português empreendeu a ampliação do território, incorporando Santarém e Lisboa, e por fim, a região de Faro. No início do século XII, Afonso Henriques, ao combater e vencer os muçulmanos na Batalha de Ourique, consagrou a autonomia do novo reino, declarando-se rei de Portugal. O episódio de Ourique deu origem a um mito de grande importância na história portuguesa, pois, a inexplicável vitória dos cristãos, em evidente desvantagem numérica, corroborou a ideia da ocorrência de um “milagre”. Coincidentemente, a batalha foi travada no mesmo dia em que a Igreja Católica celebrava a festa de San Tiago, o apóstolo de Compostela, já transformado pelo povo em padroeiro dos cristãos na guerra contra os mouros. No século XV, em decorrência da guerra com Castela, foi necessário reformular a narrativa do mito, substituindo-se São Tiago por São Jorge, de origem inglesa, pois seria constrangedor conferir a um santo castelhano a vitória portuguesa sobre os mouros. Este sentimento de antiespanholismo provocaria uma segunda metamorfose no mito de Ourique, durante o século XVII, atribuindo-se a vitória sobre os mouros exclusivamente por intermédio de Cristo. Esta versão é fonte das posteriores e segundo o historiador José Hermano Saraiva ([s.d.], p. 58), serviu para certificar a autonomia portuguesa: “Ourique serve a partir daí de argumento político: a intervenção pessoal de Deus era a prova de que a existência de um Portugal independente faz parte da ordem divina, e portanto, eterna, do mundo”.

Tal episódio possui uma perspectiva mais ainda lusitanizada e mitificada, inscrita nos versos de *Os Lusíadas*. Narrada no Canto III, a Batalha de Ourique ressalta o caráter de mártir do monarca português D. Afonso Henriques, que personifica a sobrevivência pela fé. Camões narra uma duvidosa cena em que o rei luta sozinho contra cinco mouros e é amparado pela visão de Cristo crucificado, que faz ressurgir a coragem dos soldados:

45

"A matutina luz serena e fria,
As estrelas do Pólo já apartava,
Quando na Cruz o Filho de Maria,
Amostrando-se a Afonso, o animava.
Ele, adorando quem lhe aparecia,
Na Fé todo inflamado assim gritava:
- "Aos infiéis, Senhor, aos infiéis,
E não a mim, que creio o que podeis!"

46

"Com tal milagre os ânimos da gente
Portuguesa inflamados, levantavam
Por seu Rei natural este excelente

Príncipe, que do peito tanto amavam;
 E diante do exército potente
 Dos inimigos, gritando o céu tocavam,
 Dizendo em alta voz: — "Real, real,
 Por Afonso alto Rei de Portugal."³²

Reafirmar a autonomia de Portugal através da figuração religiosa de seu líder político significava, antes de tudo, reacender o desejo de diferenciação em relação aos reinos vizinhos que seriam, mais tarde unificados sob a égide do governo absolutista católico espanhol.

A união dinástica dos reinos espanhóis foi finalmente consolidada com o casamento de D. Isabel I e D. Fernando II, em 1469, formando a monarquia católica que firmou o Estado nacional espanhol. Seu governo durou 35 anos e só terminaria em 1504, com a morte da rainha, deixando, contudo, uma época refletida por acontecimentos insuperáveis, com a tomada de Granada, a investida nas grandes navegações, o descobrimento da América e, sobretudo, a caracterização da figura do rei como fonte de estabilidade, união e significado social, superando o poder eclesiástico.

A tradição ideológica do iberismo começou a tomar consistência a partir dessa época. É a era dos avanços marítimos e mercantis proporcionados pela descoberta de novos territórios, fatos que marcam a transição europeia do feudalismo para o mundo moderno. Pode-se afirmar que a grande herança política dos reis católicos foi, por conseguinte, a formação do primeiro governo absolutista da Europa. A coroa espanhola, neste período, admite sua característica de governo territorialista, tornando-se um império de fronteiras em constante movimento.

Giovanni Arrighi (*apud* BARBOZA FILHO., 2000, p 85) observa que os governantes territorialistas identificam o poder com a extensão e a densidade populacional de seus domínios, tendendo a expandir cada vez mais seus “continentes de poder”. Já os governantes capitalistas identificam o poder com a extensão de seu controle sobre os escassos recursos internos, com tendência a aumentar as riquezas apenas para cumprir as condições da acumulação. A lógica expansionista que dominava o século XV revigorava, ainda, a identificação do homem ibérico no papel de *defensor fidei* (defensores da fé), ao qual cabia a missão de lutar pela verdade e pela fé cristã no mundo.

Assim, se por um lado, o Humanismo, como pensamento filosófico, recobrava os ideais de excelência do homem da Antiguidade Clássica, norteando os ibéricos no início do mundo moderno, por outro lado, fatos decisivos como a Reconquista de Granada, último

³² CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.], p. 64. Canto III.

reduto de poder muçulmano, juntamente com os Descobrimentos, estabeleceram a necessidade de reorganização das relações com o mundo orientadas pela palavra reveladora de Deus. Surgiu, então, um novo tipo de aristocracia, a *hidalguía*, que fundamentou a identidade hispânica entre os séculos XV e XVII. Seu objetivo pragmático era a expansão do modelo de nobreza amparado na defesa da fé cristã. Tornar-se um *hidalgo* espanhol equivalia a ascender a um ideal de primazia e virtuosidade distintivo de um padrão moral e social único. No século XX, a *hidalguia* acabaria inspirando e justificando o movimento falangista na Guerra Civil Espanhola, mas com alguns objetivos políticos distintos, já que não pregava o caráter expansionista do cristianismo, e sim uma ideologia conservadora e reacionária de nação amparada na essência da Igreja.

1.1. Da Ibéria à América: novos caminhos ibéricos

A partir da eficácia do governo absolutista iniciado com os reis católicos e da decorrente expansão territorialista espanhola, a Península Ibérica deu início a um virtual deslocamento geográfico. A “descoberta” da América ocasionou a reformulação na representação cosmográfica da época, então baseada na imagem de uma trindade formada por Europa, Ásia e África e o novo continente se tornou um “outro” a ser desvendado, conforme explica o historiador mexicano Edmundo O’Gorman. Em suas palavras,

... en lugar del intento de explicar las nuevas tierras dentro del marco de la antigua visión del mundo, fue necesario modificar ésta para acomodarla a las exigencias planteadas por el reconocimiento de una entidad geográfica imprevista.³³

Projeção de um paraíso mitificado, a América foi, desde o início da colonização, um incômodo desconhecido. Era objeto de desejo e enigma, a partir do qual Espanha e Portugal podiam estender suas pretensões imperialistas e a partir dos qual também podiam configurar-se como centro. Mas cabe lembrar que a própria Península Ibérica sempre foi, em relação à Europa, também um “outro”, como afirma Boaventura de Sousa Santos (2008), para quem Portugal sempre foi uma nação de “semi-fronteira”, uma condição que lhe permitiu construir uma heterogeneidade interna.

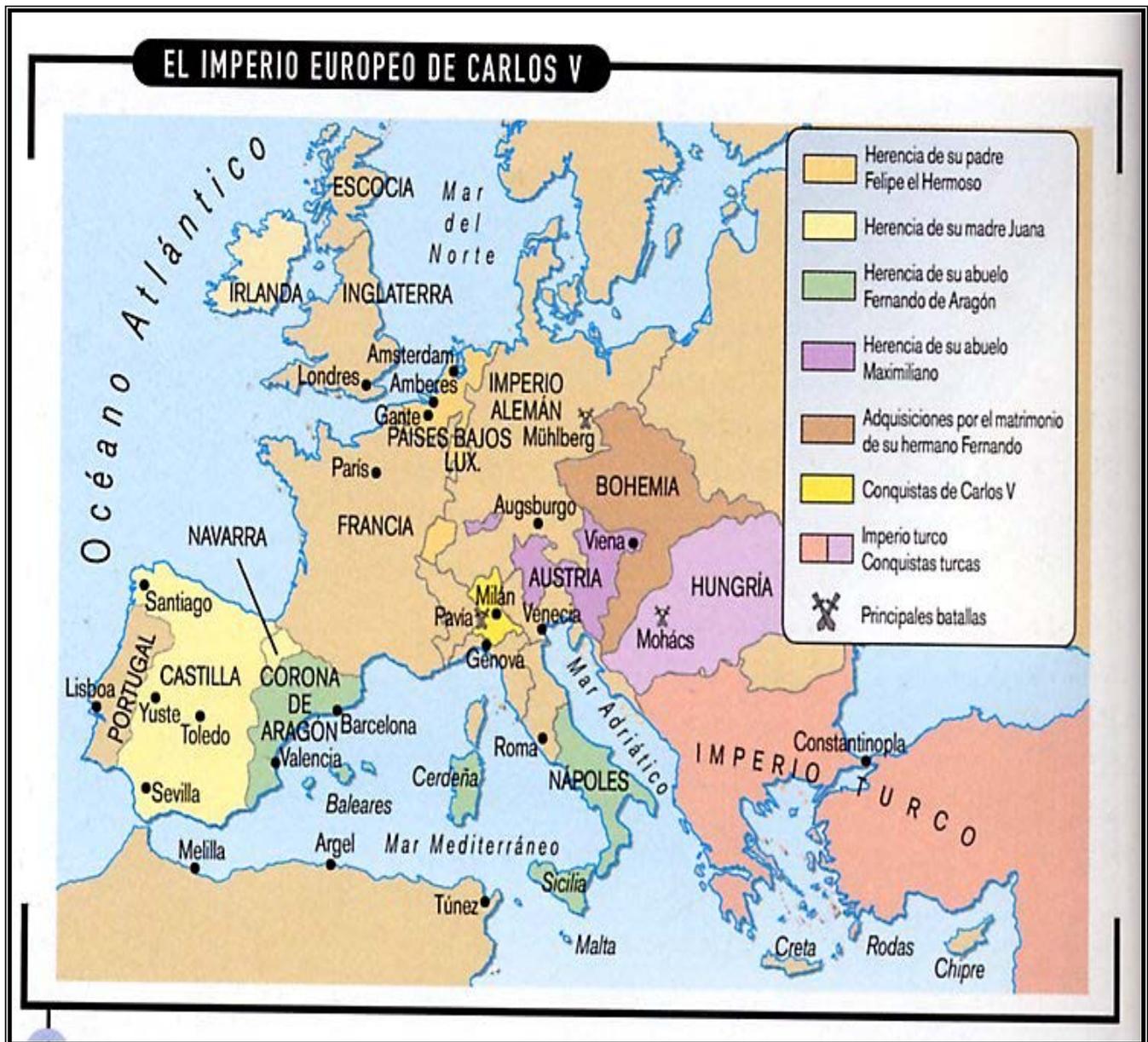
³³ O’ GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. Col. Lecturas Mexicanas. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984, p.142.

Como Espanha e Portugal são nações formadas a partir de influências incisivas de outros povos, podem ser considerados territórios fronteiriços. O sociólogo brasileiro Gilberto Freyre (1971, p. 33) observou que “a península hispânica³⁴ é uma zona de transição entre dois continentes”. Está em contato geográfico bem próximo com a Europa e a África sem, contudo, formular uma relação contígua com tais espaços, já que não é exatamente formada por povos mediterrâneos nem europeus. Isto significa também que a Península Ibérica é um espaço marginal, no sentido de estar à margem, pois não é totalmente europeia, nem mediterrânea, nem mesmo atlântica.

Historicamente, inúmeras tentativas de identificação com essas direções resultaram infrutíferas. A primeira grande tentativa de deslocamento da Península ocorreu no século XVI, com a instauração do Sacro Império Romano Germânico liderado por Carlos V, quando a Espanha se viu impelida a assumir um caráter mais “europeu”, distanciando-se de sua origem peninsular. Carlos V (ou Carlos I, de Espanha) era filho dos reis espanhóis Felipe I, “o Belo” e de Joana I, “a louca”, herdeira direta dos reis católicos. Pelo lado paterno, era também neto do imperador Maximiliano I, da Germânia (ou de Habsburgo), o que o tornou um monarca centralizador de uma vasta extensão territorial: Castela, Aragão e os reinos espanhóis adstritos, mais as terras correspondentes aos Países Baixos, Franco Condado, Áustria, Estíria e Tirol. Carlos I era seu nome como rei espanhol, mas possuía numerosos outros títulos, como Carlos V, do Sacro Império Romano e rei Carlos IV, de Nápoles e Sicília. Seus títulos nobiliários eram tão vastos quanto os territórios por ele regidos.

³⁴ Hispânia foi o nome dado pelos romanos à maior parte do território que, hoje, compreende a Península Ibérica.

Figura 1



O Império de Carlos V

http://www.educa.madrid.org/web/ies.cervantes.mostoles/archivos_pdf/Recursos%20propios/benemarcos/herencia_1.htm

Quando a Espanha assume um caráter mais europeu, entende-se isso como a tentativa de apagamento da memória de formação da própria Península, com a negação de influências dos visigodos, dos árabes e de outros povos mediterrâneos. Por europeu entende-se também a aproximação com uma aristocracia pouco afeita a aventuras marítimas, preferindo as ações de exércitos terrestres, capazes de ampliar seu próprio espaço no continente. Diante deste panorama, a economia espanhola acabou tornando-se subsidiária dos interesses territorialistas germânicos e holandeses, arruinando-se gradativamente nos anos seguintes. Por consequência, a colonização da América acabou relegada às mãos de triunfalistas como Francisco Pizarro, Hernán Cortez e Pedro de Valvídia, mais interessados em assumir, no Novo Mundo, conquistas pessoais, do que administrar as colônias da monarquia espanhola.

Paradoxalmente Portugal e Espanha mantinham, nessa época, estreitas relações políticas motivadas pela necessidade econômica e também pela ambição territorialista. Mesmo assim, as novidades proporcionadas pela descoberta de “um novo mundo”, pouco influenciaram a dinâmica da vida lusitana ou hispânica, conforme explica Rubem Barboza Filho:

O que ibéricos buscavam eram mecanismos e estratégias, através do comércio e das navegações, que lhes permitissem reiterar uma estrutura social e um conjunto de valores próprios de sua tradição. Em outros termos: o que eles desejavam era a permanência, e não a mudança.³⁵

Isso é justificado pelo fato de que o maior interesse ibérico nos territórios colonizados era justamente a representação do iberismo feita lá. Desde a implantação das *haciendas*³⁶ à formação dos espaços urbanos geometricamente planejados, a imagem ibérica foi meticulosamente reproduzida no Novo Mundo.

Mas por um lado, o iberismo peninsular conduzia mais a um vínculo com o passado e a tradição do que com uma possibilidade de mudança no panorama político interno e por outro, a necessidade de povoamento e a tomada de posse das novas terras proporcionaram a formação de uma sociedade diversificada, formada por diferentes classes sociais. Sobretudo

³⁵ BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e Artifício. Iberismo e Barroco na formação americana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000, p.255.

³⁶ Originalmente o termo *hacienda* significava “fazenda arável” ou “fazenda de criação de gado”, mas entre os séculos XVI e XVII, passou a significar uma área territorial permanentemente povoada, com terras cultivadas, silos para guardar os produtos das colheitas, habitação para os proprietários e administradores, cabanas para os trabalhadores e outras repartições. As *haciendas* foram largamente utilizadas nos primeiros anos de colonização sob o argumento de que os índios necessitavam de menos terras para sua agricultura intensiva e de pequena escala, os espanhóis, em contrapartida, requeriam mais terras para o cultivo em larga escala e para o desenvolvimento da pecuária.

para o império espanhol que, segundo Barboza filho. (2000, pp. 266-267), nessa época, “troca o conflito interno pela expansão externa, apostando num mundo em invenção para construir espaços sob o seu inteiro domínio”. O iberismo vinculado nesse contexto era muito mais uma representação da Ibéria na América, uma folha em branco pronta a ser escrita.

Para isso, este mundo em invenção encontraria no Barroco sua mais genuína representação. Inventar a América significava assumir o desejo de *transcrever* no novo território a própria Ibéria³⁷, repetindo sua própria origem através da reprodução de sua estrutura social, econômica e política. Inventar a América era, portanto, diferente de descobri-la, pois significava lidar com um “outro” não mais imprevisível. Inventar a América significava principalmente renovar nela o arquivo do iberismo.

Do ponto de vista peninsular, entretanto, o iberismo confunde-se com a unificação entre Portugal e Espanha, ideia que ainda hoje é defendida ou rechaçada de ambos os lados, pois esbarra sempre na diversidade de seus respectivos povos. Este aspecto primordial do iberismo nasceu principalmente da forçada junção de Portugal à Espanha, quando o primeiro esteve sob o governo do monarca espanhol Felipe II. Pode-se dizer que foi o segundo grande deslocamento da Espanha, então se voltando novamente para a Península.

Portugal era governado, na época, por D. Sebastião, neto e herdeiro direto de D. João III. Os negócios portugueses na Índia haviam diminuído, pois a distância entre os territórios tornava difícil manter a exploração econômica e em 1570, o monopólio de comércio oriental foi deixado de lado em favor de investidas no sul da África, especialmente em Angola e Moçambique. Este plano, entretanto, havia sido iniciado por questões geográficas com a conquista do norte africano. Era o “império à porta” mencionado pelo Velho do Restelo no épico *Os Lusíadas*, de Camões.

Assumindo o trono com catorze anos, D. Sebastião mantinha a convicção de que cabia a Portugal e seu rei salvar a cristandade ameaçada. A conquista do trono do Marrocos por um mouro apoiado pelos turcos era ameaça certa de dominação da Turquia no ambicionado norte africano. Isso levou o monarca a empreender uma batalha obstinada, mas infrutífera contra os turcos. Próximo a Alcácer Quibir, D. Sebastião sucumbiu e seus soldados foram mortos ou aprisionados. Tais fatos corroboraram para o surgimento, na cultura lusitana, do mito do Sebastianismo, uma crença coletiva na inexistente morte do monarca heroizado e de seu possível retorno, em um dia de nevoeiro, para fundar o Quinto Império. O Sebastianismo tem raízes no mito celta do “rei encoberto” Artur e na crença cristã do messianismo, que,

³⁷ Nome grego da Península.

segundo a ensaísta portuguesa Natália Correia (1988) foi gerada no âmago judaico-popular dos hispanos, em Castela. Isto seria um dos indícios de uma estreita relação cultural entre os dois povos ibéricos. Já para o historiador português José Hermano Saraiva [s.d.], o mito do Sebastianismo também alcançou outros espaços, como o Brasil, relacionando-se à Guerra de Canudos (1897), embate desencadeado pela pregação de um jagunço chamado Antonio Conselheiro. Essa mobilidade do mito do sebastianismo é uma mostra da dinâmica alcançada pelo iberismo que, enquanto depositário de elementos da cultura ibérica, pode ser aberto e reestruturado através da literatura.

A respeito do messianismo sebastianista, Eduardo Lourenço explica que na cultura lusitana houve uma maior divulgação, pois

A diferença é que o nosso messianismo sempre se mostrou mais universalizante: muito mais do que um rei ou um salvador para um Portugal empírico, o nosso sebastianismo é o sonho de rei universal, ou melhor ainda, de realeza universal. O messianismo sebástico é apenas uma sua prefiguração.³⁸

O sonho de realeza universal pode ser interpretado como uma transcendência desejada entre as ruínas e a construção. Desejar ter um rei significa desejar um espaço de acolhimento e de conservação, que pode ser uma casa, uma nação ou um arquivo.

Embora seja considerado pertencente ao folclore cultural lusitano, o mito do sebastianismo como vertente do messianismo judaico é gerado por uma mitologia coletiva. Por isso aparece indiretamente recontado em alguns dos citados poemas estudados nesta tese por intermédio da imagem do ressuscitado, que configura um relevante aspecto religioso e cultural ibérico.

Por sua herança cristã, César Vallejo e Murilo Mendes se destacam pelas referências ao corpo desaparecido que retorna à vida, colocando a fé em contraposição à razão. Vallejo registra, na figura de um soldado republicano morto em batalha a esperança popular na volta daquele que os guia:

Masa

Al fin de la batalla,
y muerto el combatiente, vino hacia él un hombre
y le dijo: "No mueras, te amo tanto!"
Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

³⁸ LOURENÇO, Eduardo. Sebastianismo: Imagens e Miragens. In: **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.51.

Se le acercaron dos y repitiéndole:
 “No nos dejes! ¡Valor! ¡Vuelve a la vida!”
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Acudieron a él veinte, cien, mil, quinientos mil,
 clamando: “Tanto amor y no poder nada contra la muerte!”
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Le rodearon millones de individuos,
 con un ruego común: “¡Quédate hermano!”
 Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo.

Entonces, todos los hombres de la tierra
 le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado;
 incorporóse lentamente,
 abrazó al primer hombre; echóse a andar...³⁹

O título do poema denota uma dupla significação, pois o vocábulo *masa*, em espanhol indica tanto a ideia de povo quanto de substância amorfa formada da união de um líquido com uma matéria em pó. Por este viés, “*masa*”, no poema, remete a ideia de abundância e também a ideia de vazio, representadas metonimicamente na figura do soldado que morre.

Note-se que através da repetição do verso “mas o cadáver, ai, seguiu morrendo” o poeta peruano nos dá a exata dimensão da crença na volta, como uma ação contínua, isto é, a morte não é um fato em si, mas uma evidência da minimização do ser humano. O uso constante do gerúndio evidencia a dilatação do tempo em favor de um desejo de permanência, própria do ato de armazenamento das lembranças. Um aspecto interessante da biografia de Vallejo é o fato de que seus pais, por serem filhos bastardos de sacerdotes católicos, durante anos não puderam ter seus corpos enterrados em um local fora do campo do cemitério⁴⁰. Na poesia vallejiana o vazio é um tema constante, mas a metamorfose do corpo através da ressurreição se destaca como um elemento importante no arquivo da memória cultural do poeta.

Nos versos acima, mesmo uma multidão (vinte, cem, mil, quinhentos mil) não resiste sozinha, pois o individuo se dissolve em meio à coletividade. Por esta razão, o corpo ressuscitado denota a necessidade de renovação identitária. Curiosamente, a morte do líder “revive” também no imaginário popular, seja através de palavras, seja através da insistente, e

³⁹ VALLEJO, César: **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.300.

⁴⁰ Os corpos só foram exumados e trasladados para uma tumba no cemitério de Santiago de Chuco em 1993.

às vezes deturpada utilização de representação plástica, como ocorre ainda hoje com o rosto estilizado do guerrilheiro latino-americano Che Guevara.

No poema de Vallejo, seguir morrendo é uma ação sem interrupções. A morte não se torna, assim, a destruição, mas uma motivação. Por outro lado, o “incorporar”, isto é, tomar para si um corpo, configura a materialização do desejo e a possibilidade de retomada do passado honroso. Incorporar, assim como o morrer, é uma ação branda, quase prazerosa, que possibilita aos “hombres de la tierra” usufruírem uma posição de espectadores, testemunhas do impossível, e paradoxalmente também de expectadores: esperar pela ressurreição é ter convicção na possibilidade de reconstrução das ruínas. Por isso incorporar é transformar em corpo, é materializar a morte.

Com a evangelização imposta pela Igreja espanhola ao Peru no século XVII, um sincretismo religioso surgiu entre a população indígena, baseado na crença de ressurreição do líder Inca, que retornaria para promover a transformação de toda a sociedade andina.

O historiador Franklin Pease G.Y.(1995) aponta esta indiscutível relação identitária popular e sagrada do Inca ressuscitado com os dirigentes de grandes movimentos nacionalistas do século XVIII como Juan Santos ou Tupac Amaru. No contexto latino-americano, o tema da ressurreição muitas vezes extrapola o âmbito religioso e político, direcionando-se para esferas diversas. Portanto, apesar de refletir um momento histórico específico - a Guerra Civil Espanhola – o poema de César Vallejo também tangencia a realidade histórica do continente americano.

Murilo Mendes, a meu ver, trata metaforicamente da crença do mito messiânico através de um poema dedicado ao *pueblo* espanhol. Nele, o poeta reitera a faculdade da cultura ibérica de subsistir, assim como D. Sebastião na batalha, pois a força popular se nutre da fé na própria persistência de seus mitos:

Pueblo

O *pueblo* subsiste no ar, no sol de poeira,
Nos quadrados de cal e na secura.

Subsiste na conversa organizada
Em torno da água pública da fonte.

Um som qualquer ressoa prolongado
No ouvido de animal, pessoa ou casa.

Os minutos pacientes limam os dias.
O *pueblo* destacando-se da história.

Participa do obscuro de cada um.

E participam todos deste *pueblo*

Que rejeitando a ideia do aniquilamento
Joga aos dados a ressurreição da carne.⁴¹

Subsistir implica uma individualidade pulsante, mas no poema acima não é o indivíduo que toma espaço da vida e sim o *pueblo*, arregimentação coletiva da hombridade espanhola, cuja existência é projetada em elementos intocáveis e fugidios como *poeira, sol e ar*. O povo constrói-se na história com uma participação muitas vezes ocultada pelo discurso dominante e não se limita a ser um agrupamento humano. É uma forma discursiva da qual emergem noções identitárias passíveis de reflexão, bem de acordo com a conceituação proposta por Homi K. Bhabha:

O conceito de povo não se refere simplesmente a eventos históricos ou a componentes de um corpo político patriótico. Ele é também uma complexa estratégia de retórica de referência social: sua alegação de ser representativo provoca uma crise dentro do processo de representação e interpelação discursiva.⁴²

Murilo dedica o poema ao espanhol Blas de Otero, um dos mais enérgicos poetas existencialistas do século XX, defensor da solidariedade originária do encontro da sociedade com o indivíduo. É importante lembrar que o poema foi escrito nos anos 50, época do pós-guerra, em um contexto de reunião dos povos para a promoção da paz mundial. Paradoxalmente, o indivíduo se encontra dissolvido na emergente ascensão dos meios de comunicação de massa e da ideologia capitalista norte-americana do *self-made-man*. Em meio ao tumultuado renascer dos países destruídos pela II Guerra Mundial, a Espanha permanece duas: de um lado, fênix de suas próprias batalhas internas, de outro, desejosa do retorno ao passado magnífico de reino territorialista.

Por isso, o tempo, assim como a morte, é contínua. A mesma dilatação temporal do poema de Vallejo é evidenciada pela escolha específica de vocábulos e expressões como “som prolongado” e “minutos pacientes limam os dias”. Mas a morte não é apresentada como uma motivação propriamente dita, e sim como um desafio, conforme se percebe no último verso, uma referência explícita às palavras do poeta simbolista francês Mallarmé. Jogar aos dados a

⁴¹ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p.604.

⁴² BHABHA, Homi. K. Disseminação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, p. 206.

ressurreição da carne é também se saber incapaz de enfrentar a morte. O povo renasce, pois, a cada manifestação de aniquilamento, pois sua voz não se enfraquece.

A carne ressuscitada como a garantia da existência coletiva é também a marca concreta da falibilidade humana. Num jogo de palavras quase barroco, Murilo recupera a oposição conceitual: *ar, poeira, água, som e tempo*, de um lado, como elementos de transitoriedade, e *cal, animal, pessoa, casa e carne* como configurações da existência corpórea.

No texto de Neruda, a apresentação da morte se difere, em parte. Talvez por sua convicção comunista, o poeta chileno apresenta a morte do corpo como uma ação revolucionária, na qual um propósito coletivo se mantém. De seu poema *Canto a las madres de los milicianos muertos*, destacamos estes versos:

Porque de tantos cuerpos una vida invisible
se levanta. Madres, banderas, hijos!
Un solo cuerpo vivo como la vida:
un rostro de ojos rotos vigila las tinieblas
con una espada llena de esperanzas terrestres!

Dejad
vuestros mantos de luto, juntad todas
vuestras lágrimas hasta hacerlas metales:
que allí golpeamos de día y de noche,
allí pateamos de día y de noche,
allí escupimos de día y de noche
hasta que caigan las puertas del odio!

Yo no me olvido de vuestras desgracias, conozco
vuestros hijos
y si estoy orgulloso de sus muertes,
estoy también orgulloso de sus vidas.⁴³

[...]

A ressurreição não é apresentada como um fenômeno individual, mas coletivo. É por meio dos soldados mortos que o povo recuperará sua força, o que se torna motivo de orgulho para o poeta. O vocabulário escolhido explicita, em quase todo o poema, a morte, registrada sob o impacto imediato da guerra (espada, mantos de luto, lágrimas, metais), ainda que a vida seja preponderante para a luta que se desenrola (*uma vida invisível se levanta*). Por essa razão Neruda se dirige às mães, geradoras de vida.

⁴³ NERUDA, Pablo: **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutenberg- Círculo de Leitores, 1999, p.372.

O uso constante da primeira pessoa denota uma relação de solidariedade, o que faz com que o poeta não fale sobre o povo, mas se considere parte dele. Neruda convoca as mães a chorarem lágrimas que se transformem em metais, ocasionando ações enérgicas e incisivas como golpear, dar coices e esculpir, que são movimentos presentes na tourada, símbolo cultural da Espanha.

A adição da expressão adverbial “de dia e de noite”, repetida três vezes direciona essas ações para uma luta constante. Mas a última ação- esculpir - remete muito mais ao ofício do artista do que do combatente de guerra e evidencia o desejo do poeta de compartilhar sua aflição com o interlocutor.

A ressurreição não é tão explícita, neste caso, mas ocorre de maneira bastante sutil: é uma vida invisível que se levanta, formada da força coletiva. Não se trata de um fenômeno místico, mas de uma ação conclamada pela consciência, em que se misturam elementos humanos (mães, filhos) e elementos políticos (bandeiras).

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, alude ao retorno, ou ressurreição, como uma retomada da própria existência, como se pode ler no poema abaixo:

Sol Negro

Acordar é voltar a ser,
Re-acender num escuro cúbico;
E os primeiros passos que dou
Em meu re-ser são inseguros.

Re-ser em tal escuridão
É como navegar sem bússola.
Eu a tenho, ali, a meu lado,
Num sol negro de massa escura:

Que é a de tua cabeleira,
Farol às avessas, sem luz,
E que me orienta a consciência
Com a luz cigana que reluz.⁴⁴

O poema parte de uma perspectiva substancialmente lírica e incorpora imagens contrastantes, condensadas em expressões insólitas como “farol às avessas”. Um farol sem luz, que mais perturba que esclarece, mas que ainda assim atrai. O vocabulário alusivo ao ofício da navegação permite uma projeção renovada sobre o passado, pois objetos como

⁴⁴ MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 644.

bússola e farol, próprios para orientar a embarcação, se tornam insuficientes para enfrentar a escuridão de um sol que também deveria iluminar. Esta imagem no poema poderia levar o leitor à história dos antigos navegantes espanhóis que procuravam um caminho alternativo para as Índias em busca de especiarias. Navegando a oeste, pelo Oceano Atlântico, o genovês Cristóvão Colombo acabou descobrindo um novo território, chamado significativamente, mais tarde, de Novo Mundo. O que era para ser fracasso, tornou-se conquista, já que a Espanha empreende, a partir de então, um longo processo de colonização e reinvenção de si mesma no continente americano. A América do poeta é Sevilha, cidade na qual tem que “re-ser” e que mais lhe desorienta, embora seja objeto de seu desejo.

Em uma linguagem quase eufemística, vida e morte são expressas na singela ação de acordar, apontando para uma rejeição ao extraordinário. Mas acordar é também uma manifestação fundamental de existência, comparável ao renascer. Na agitada Sevilha de João Cabral, em que toureiros desafiam constantemente a vida e a morte, a ressurreição parece ser parte inerente do indivíduo, dando ao prefixo *re-* a um significado inusitado.

Transformada em símbolo cultural da Espanha, a tauromaquia ou tourada é um misto de arte e de prática esportiva. Trata-se de um evento onde animal e humano se enfrentam, mas é a morte a redenção final da batalha, devendo o toureiro comandá-la. No primeiro terço, ou terço das varas, *picadores* a cavalo cravam no corpo do touro diversas lanças, a fim de despertar-lhe a fúria. No segundo terço, ou terço das bandeiras, apenas touro e toureador se enfrentam no solo. Três pares de bandeiras presas em pontudas varetas de ferro devem ser paulatinamente inseridas no animal, ao mesmo tempo em que o toureiro o atíça com um pedaço de flanela vermelha denominada *muleta*. O terceiro terço, ou terço da morte, é a consumação final do desafio, no qual o objetivo é a dominação total do touro até matá-lo. A vitória humana sobre a força selvagem é materializada quando o toureiro arranca um dos chifres do animal e o oferece ao público. Mas tal como em um jogo, o toureiro conta apenas com o acaso, conforme explica Michel Leiris:

Assim, morto o touro, a ordem se vê estabelecida e todas as coisas tornam a seus lugares: o torto à esquerda, o reto à direita, o mal punido, o bem recompensado – tal é (salvo acidente) o desenlace otimista da corrida. Graças à estocada final, o azar pode ser frustrado; [...]⁴⁵

Embora a tourada também faça parte, ainda hoje, da cultura de outros povos de colonização ibérica, como o México e a Colômbia, ou mesmo Portugal, é na Espanha que

⁴⁵ LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp. 60-61.

assumiu um aspecto mais característico, com regras mais particulares. Obrigatoriamente originado do povo, o toureiro é um herói que estabelece a ordem natural. Curiosamente, depois da Guerra Civil Espanhola as touradas ganharam enorme prestígio, especialmente através da figura de Manolete, que ficou conhecido por nunca ter sido derrotado na arena.

Matar o touro é também vencer a morte, ainda que isso signifique contar com o acaso. O escritor e ensaísta mexicano Carlos Fuentes (2001) explica que é o risco que permite matar, uma vez que se expondo à morte, o toureiro também a desafia. Na cultura espanhola, o toureiro perfeito jamais deve derramar sangue na arena, pois o triunfo significa tanto vencer a selvageria quanto conduzir o público ao êxtase. Não há ressurreição a não ser no êxito do toureiro, que se renova a cada batalha.

A tourada é tema de diversos poemas de *Tempo Espanhol* e de *Sevilha Andando*. Murilo Mendes condensa a experiência deste espetáculo no poema abaixo, em que destaca a precisão do confronto entre homem e animal paralela à incerteza do desfecho da luta. Note-se que o público desempenha, na leitura de Murilo, um papel de cumplicidade, sem, contudo, participar efetivamente da representação:

O rito cruento

Em Madrid numa praça de corridas
Vi o toureiro confrontar-se à morte,
Vida e morte se medindo, se ajustando
Na condensada lâmina que divide
O homem do animal:

Nesse rito de extrema precisão
Vida e morte afrontadas se equilibram
Ante o olho enxuto do toureiro
E o gesto e palavra (cúmplices) do público.

Que a morte para o espanhol inda é hombridade.⁴⁶

João Cabral de Melo Neto, no entanto, recupera essa visão do espetáculo da tauromaquia a partir da perspectiva do espectador, a quem considera não compartilhante, mas atuante no embate. Recortamos do poema *Touro andaluz*, os seguintes versos:

Touro Andaluz

Há um momento na *corrida*
em que o espectador também *lida*.

⁴⁶ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 602.

Quem nos *palcos*, quem nos *tendidos*,
quem no sol, quem na *sombra* rica,

esquece quem, de ouro ou de prata,
ali está a fazer sua faina.

Surge o touro de cabeça alta,
seu desafio é a toda praça.

Corre em volta, querendo ver
quem com ele vai-se-entender;

Se essa alta cabeça que leva
há alguém que a baixar se atreva.

Depois, se campá, o olhar derrama,
olhar de carvão, brasa, drama,

chama que dá um calafrio
mesmo em quem mais longe do risco.

(Até o momento em que os toureiros
canalizam seu ímpeto cego,

se apoderam dele: e o calafrio
muda de curso, como um rio.)⁴⁷

É importante destacar que o poeta se apropria do vocabulário das touradas (*lida*, *sombra*, *palcos*) para representar a imagem de vitória sobre a morte, sintetizada na brutalidade ameaçadora do animal, que desafia até mesmo a plateia que se crê fora de perigo. O texto pode ser dividido em duas partes: uma primeira, na qual a soberania do touro é evidente e também apoiada pelo público. E uma segunda, na qual o toureiro conduz a ira animal e por conseguinte, o desejo dos espectadores.

Mas se a altivez da animalidade encanta e seduz, também comunica uma contraditória fragilidade em um olhar que derrama, “olhar de carvão”. No espetáculo da tourada, desfazem-se os papéis; não se sabe quem é inimigo e quem é vítima. Por isso, a morte parece inexorável. Mas enquanto o touro é a representação imagética da irracionalidade, ao toureiro cabe conduzir a luta através da execução de movimentos planejados, possibilitando a mudança de perspectiva. A morte não ronda: ela é executada de fato. A ressurreição é garantida não sobre ela, mas em sua própria transformação.

Associando a morte iminente na arena a um rio que muda de curso, João Cabral de Melo Neto recupera uma imagem já constante em sua poética: a do rio Capibaribe, que

⁴⁷ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 656 (grifos do autor).

protagoniza a saga do sertanejo retirante ao mesmo tempo em que o guia (Senna: 1980). A morte, grande personagem da tauromaquia é aquela que guia a mudança de perspectiva no espetáculo, pois somente diante do perigo o toureiro pode recupera a própria vida, matando o animal.

O tema da ressurreição é também uma apropriação do mito do rei perdido, mais conhecido na narrativa lusitana pelo sebastianismo, mas é também representado no folclore espanhol através da história do rei visigodo don Rodrigo, morto na Batalha de Guadalete, na região da Bética, Espanha.

Conta a lenda que, às margens do rio Guadalete desenvolveu-se, em 711, uma batalha decisiva entre godos e árabes, na qual o rei Rodrigo desaparecera misteriosamente, sendo considerado morto. As consequências foram a vitória árabe e a definitiva expulsão do governo visigodo da Hispânia, além da disseminação da ideia de possível retorno do rei. No *Romancero* espanhol do século XV⁴⁸ encontra-se literariamente registrado o desaparecimento do rei Rodrigo, com episódios após sua possível morte. Em um deles, o rei, confuso e faminto, vagueia pelas montanhas, onde um pastor lhe aconselha procurar abrigo com o ermitão que ali habitava. Rodrigo para lá se dirige e ao explicar ao ermitão o que lhe acontecera, encontra algumas palavras de consolo. Sentindo-se culpado pela derrota na batalha, o rei roga por uma penitência para finalizar sua morte e o ermitão sugere que cave sua própria sepultura, em uma cova habitada por uma cobra.

Este episódio é recontado por Murilo Mendes em um dos poemas de *Tempo Espanhol*, em uma versão quase satírica. No poema, intitulado “Romance da Penitência do Rei Rodrigo”, Murilo aponta que a desgraça do rei visigodo se dera por enganos amorosos, e após enterrar-se na sepultura aberta ao lado da ermida, o rei assim comenta:

_Já me come, ai já me come
Na parte em que mais pequei:
vem direito até meu membro
Pelo qual me desgracei.
Todos os sinos do céu
Repicavam de alegria;
Todos os sinos da terra
Por si mesmo tangenciam;
A alma do penitente

⁴⁸ Cf. ANÓNIMO, *Romancero general*, edición de Agustín Duran, Madrid: Atlas, 1945 (Biblioteca de Autores Españoles; 10-16. Edición digital disponible em; <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02404953322682839644424/p0000001.htm#I_0_>>

Direto ao céu já subia.⁴⁹

De fato, o culto a D. Sebastião, ou outro líder emblemático, motiva a criação mitopoética do povo unido por uma causa ou por uma convicção coletiva, o que é característica ibérica por excelência. Mas ao mesmo tempo em que reflete o deslocamento dessa cultura em novas roupagens, o Sebastianismo é, paradoxalmente um dos muitos obstáculos a ideia de unificação permanente entre Portugal e Espanha, uma vez que a esperança na retomada do passado parece incompatível com a possível unificação futura com outra nação.

A crença no retorno, a meu ver, é uma imagem da dinâmica do próprio iberismo, configurado como um arquivo em frequente renovação. César Vallejo, Murilo Mendes, Pablo Neruda e João Cabral de Melo Neto, ao trabalharem o tema da ressurreição, leem o iberismo para fora da Península. Trata-se de uma leitura enviesada por mesclas culturais evidentes, mas também por uma impertinência resultante do próprio processo histórico da colonização, pautado em uma visão unilateral.

A ideia original de iberismo como unificação política entre Portugal e Espanha surgiu no século XVI. A união com a Espanha foi aceita pelos portugueses mediante a condição de Felipe II se tornar um rei das duas coroas, o que significava a manutenção da autonomia econômica, política e linguística de Portugal. Por sua vez, a incorporação do reino português permitiu à Espanha ampliar seu poder marítimo.

A aparente aliança ibérica seria arrastada até a regência de Felipe III, quando se tornaria mais evidente a decadência econômica da Espanha, causada pelo fim das jazidas de prata na América e pelos prolongados conflitos bélicos, como a expulsão definitiva do restante da população mourisca após o cerco a Granada. Quando Felipe IV assumiu o trono em 1621, encontrou o reino em meio a uma crise econômica que levaria à insatisfação lusitana e ao conseqüente desejo de restauração de monarquia própria. A este respeito, é interessante o comentário do historiador português Oliveira Martins, que assim explica o rompimento da unificação ibérica:

Quando as duas nações da Península, exangues e vencidas, se abraçaram como dois cadáveres num campo santo (1580), debalde esperou ainda alguém ver na unidade uma origem de novas forças. Essa unidade existira de fato no pensamento comum. Apesar do regime de um dualismo político, a Europa viu em Castela e Portugal um só corpo animado por um mesmo espírito. Agora a fusão era formal apenas, porque a natureza não tem

⁴⁹ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, pp. 581-582.

plasticidade bastante para tornar vivo o abraço de dois cadáveres. Essa união efêmera dura meio século apenas e é estéril.⁵⁰

A fragilidade da unificação deixava entrever a superposição dos interesses políticos e econômicos frente às diferenças próprias dos dois reinos. Os séculos XVI e XVII contextualizam uma Ibéria em franco movimento para fora, mas em inevitável estagnação interna. Não conseguindo resolver seus conflitos internos, Portugal e Espanha se voltariam cada vez mais para o “Novo Mundo”, o que levaria a um terceiro momento no deslocamento da Península.

No final do século XIX, após a perda das colônias pelas duas coroas, uma nova perspectiva de iberismo, de caráter fundamentalmente reunificador, ganharia força através de um projeto de construção de um Estado ibérico, retomando a unificação entre Portugal e Espanha.

A ideia nasceu principalmente do Romantismo português, na tentativa de construir a imagem de um Portugal forte frente aos outros povos europeus e encontrou na literatura instrumentos dessa recuperação de ruínas, conforme registram alguns textos de Antero de Quental e de Teófilo Braga:

Sim! por que é que esperais? Tem-se sofrido,
Temos sofrido muito, muito! E agora
Desceu o fel ao coração descrido,
Vem já bem perto nossa extrema hora...
Abale-se o universo comovido!
Deixe o céu radiar a nova aurora!
Que os peitos soltem o seu longo enfim!
E o olhar de Deus na terra escreva: Fim!⁵¹

Os povos, como um organismo coletivo e solidário em todos os seus elementos, ressentem-se das suas transformações; os chamados períodos de transição são cheios de desalento geral, de incoerência nas ideias, de falta de apoio nas opiniões, de insubordinação das paixões, enfim d’esse mal estar doentio de uma crise em que se elaboram as condições para o advento de uma era nova. É o que se observa em Portugal: anarquia intelectual, moral e política, desonra completa dos homens públicos, esgotamento das forças econômicas da nação, desmembramento de seu domínio colonial reduzindo Portugal à situação inevitável de província de Espanha, à governação limitada a expedientes de interesse partidário, e a totalidade da nação

⁵⁰ OLIVEIRA MARTINS. **História da Civilização Ibérica**. Mira-Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, LDA, [s.d.], p. 205.

⁵¹ QUENTAL, Antero de. **Odes Modernas**. 2 ed. Porto- Braga: Livraria Internacional, 1875, p. 25. Edição digitalizada disponível na Biblioteca Nacional Digital de Portugal < <http://purl.pt/6360/4/>>

indiferente ao seu destino, sofrendo por inércia todas as leis estúpidas que lhe dificultam a vida e lhe embaraçam a atividade.⁵²

Mas o pensamento espanhol só se manifestaria enfaticamente a esse respeito no início do século XX, através das elaborações intelectuais de Miguel de Unamuno e José Ortega y Gasset. O primeiro, de vertente socialista, defendia que a Espanha era um território múltiplo, que deveria ser administrado de maneira abrangente. Propunha ainda uma Espanha republicana, em confronto claro com a monarquia de Afonso XIII, o que lhe valeu, principalmente no regime franquista, muitas perseguições. O iberismo era defendido por ele como um processo natural de união entre Portugal e Espanha, como exemplifica seu livro *Andanzas y visiones españolas* (1959), com crônicas de viagem chegam a abranger até a região portuguesa de Coimbra, tratando-a como parte inevitável da Espanha.

Enquanto Unamuno apregoava uma visão claramente antieuropeia, Ortega y Gasset, de influência notadamente positivista, propunha uma Espanha renovada através do liberalismo, pois, ao se amparar em restos de um passado glorioso, a nação tornava-se uma “Espanha invertibrada”, isto é, sem ramificações para outras possibilidades empreendedoras. Para o autor, o segredo dos grandes problemas espanhóis estava na Idade Média, já que o feudalismo espanhol não havia se desenvolvido como em outras regiões, levando a um desmonte da estrutura social e política. A Espanha havia sido a primeira nação europeia a concentrar no regime absolutista todas as suas energias e capacidades e por isso um dos problemas fundamentais da consolidação da nação era o particularismo, que fazia com que cada grupo deixasse de se sentir como parte do coletivo nacional. Em decorrência, “quando em uma nação a massa se nega a ser massa – isto é, a seguir a minoria diretora -, a nação se desfaz, a sociedade se desmembra, e sobrevém o caos social, a invertibrção histórica.” [ORTEGA Y GASSET, (1954), p.96].

É importante atentar para o fato de que o livro “Espanha Invertibrada” foi publicado em 1921, antes da eclosão da Guerra Civil, mas as subversivas reflexões sobre a constituição da estrutura da Espanha, presentes nesta e em outras obras de Ortega y Gasset, levariam o pensador espanhol a romper com o governo do general Primo de Rivera e, conseqüentemente, ser exilado em 1936, só retornando ao país nos anos 50. A tese de uma “Espanha invertibrada” não sustentava a unilateralidade hispânica, ao contrário, colocava também em

⁵² BRAGA, Teófilo. **Dissolução do sistema monárquico constitucional**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1881, pp. 1-2. Edição digitalizada disponível na Biblioteca Nacional Digital de Portugal < <http://purl.pt/6486/4/>>

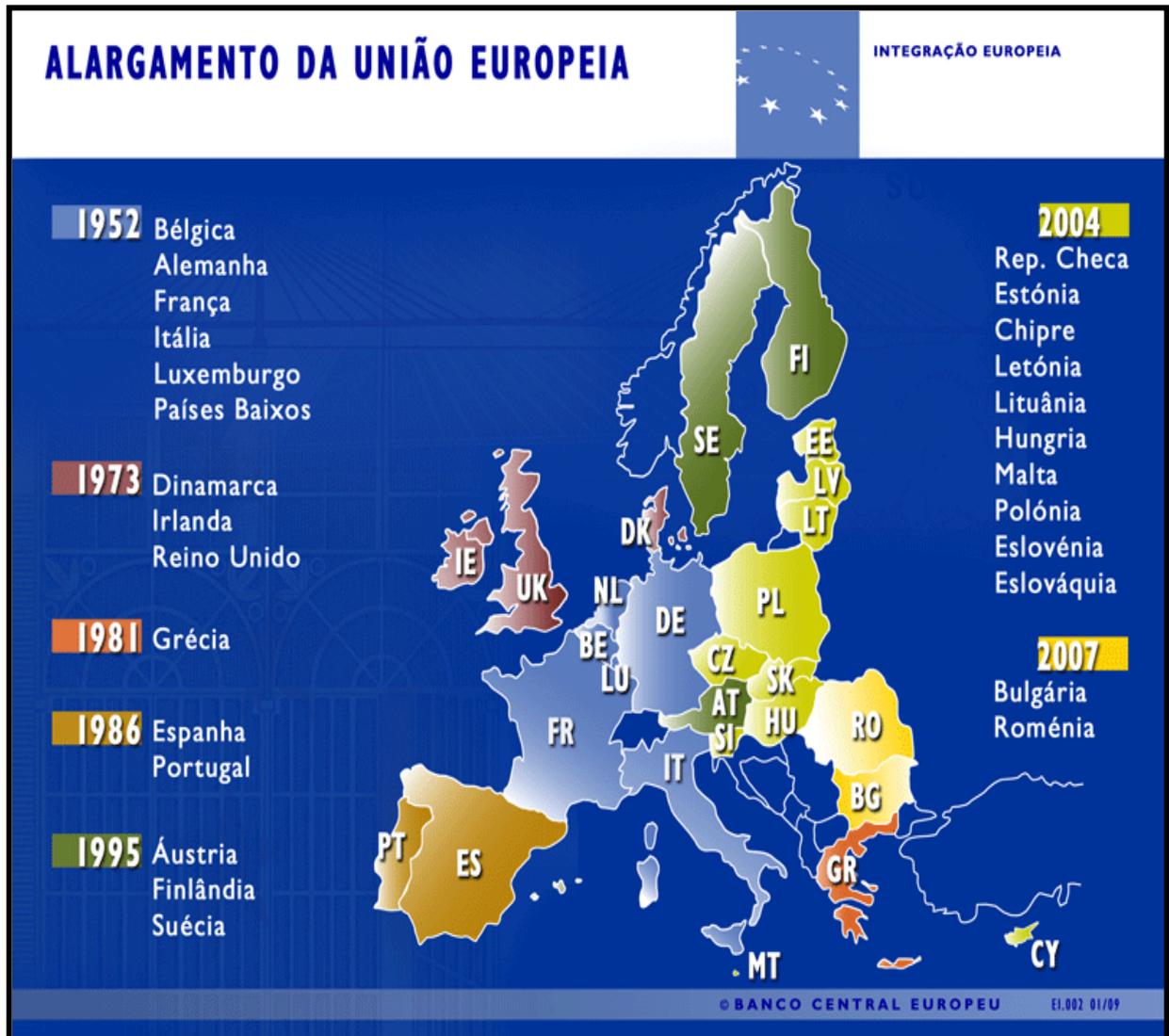
discussão as relações espanholas com outros povos, uma vez que, para o autor, uma nação se ampara mais fundamentalmente em sua convivência social, teoria nada promissora para os objetivos falangistas. Invertebrada, a Espanha também se distanciava do desejo anterior de unificação da Península, sinalizando um iberismo distante e quimérico.

1.2. Iberismo em questões

Se o século XIX proporcionou a manifestação do iberismo como causa política localista, foi no final do século XX que a Península Ibérica teve a ilusão de começar a se sentir “europeia” de fato, ainda que não soubesse o exato significado disto. Com a criação da Comunidade Econômica (1957), através do Tratado de Roma, a Europa reafirmou seu desejo de unicidade, sendo incorporado paulatinamente por várias nações até transformar-se na chamada União Europeia através do Tratado de Maastricht (1992). No entanto, foi somente em 1986, quase trinta anos depois da primeira “união”, que Portugal e Espanha aderiram a esta organização internacional, tornando-se países-membros. Note-se ainda, que foram as duas últimas nações da Europa Ocidental⁵³, a incorporarem a União Europeia, o que é indicativo de que esse “desejo de Europa” atravessou (e ainda atravessa) tortuosamente a Península.

⁵³ Embora a denominação seja um pouco vaga na contemporaneidade, dada a mobilidade e sobreposições de fronteiras, aceitamos sua referência a países europeus que tiveram influência cultural de Grécia e de Roma.

Figura 2



Países-membros da União Europeia- Ingresso de Portugal e Espanha

Banco Central Europeu

http://www.ecb.int/ecb/educational/facts/euint/html/ei_002.pt.html

Recentemente o escritor português José Saramago levantou na mídia a polêmica do iberismo como unificação natural entre Portugal e Espanha, ao sugerir em uma entrevista⁵⁴, que o primeiro acabaria por se integrar econômica e politicamente ao segundo. Ressaltou, entretanto, que culturalmente não haveria possibilidade de tal integração, uma vez que ambos os povos (especialmente a Espanha) apresentam culturas próprias e bem variadas. Ainda assim, o assunto ganhou fartas discussões nos meios de comunicação, onde surgiram inúmeros e insistentes comentários sobre a opinião do escritor, deixando evidente que não há consenso a respeito, nem mesmo no meio intelectual.

Tachado por muitos nacionalistas lusitanos de “traidor”, Saramago reafirmou sua opinião sobre a inevitabilidade do iberismo no prólogo do livro *Sobre al iberismo y otros escritos de literatura portuguesa* do ensaísta espanhol César Antonio Molina⁵⁵. Saramago ressalta no texto que a Península Ibérica, historicamente, sempre se projetou para fora do continente europeu e, por consequência, alcançou, ao longo dos séculos, novas dimensões. De fato, o escritor português fala de um *trans-iberismo*, termo usado para explicar o processo de traslado do iberismo. Por isso, aponta a necessidade de ambos os povos da Península não se eximirem de discuti-lo:

O iberismo está morto? Sim. Poderemos viver sem um iberismo? Não creio. Reconheçamos que não iríamos muito longe pelo caminho que nos deverá conduzir a uma ampla e mais produtiva compreensão das questões do iberismo, tanto em sua experiência local e atual quanto em suas futuras manifestações dentro e fora da península, se não começássemos a conhecer a fundo, de um modo crítico e objetivo, o terreno literário ibérico.⁵⁶

Para explicar esta resistência ao iberismo, recorreremos ao pensamento de Eduardo Lourenço, ensaísta português que trabalhou o conceito de hiperidentidade. Por hiperidentidade entende-se a ampliada imagem que os portugueses têm de si como um povo absolutamente coeso: “Ao contrário da Espanha que é “múltipla” na sua relação consigo mesma, Portugal é, por assim dizer, excessivamente uno.” [LOURENÇO (1995), p.19]. O maior risco de se fazer parte de uma comunidade com essa autoimagem, segundo Lourenço, é uma dificuldade de predisposição ao diálogo com o *outro*, corroborando para a concepção de

⁵⁴ Cf.: **DIÁRIO DE NOTÍCIAS**. 15 de Julho de 2007. Disponível na Internet: http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=661318

⁵⁵ Curiosamente há um intercâmbio ibérico na própria elaboração do livro: Molina é um espanhol que escreve sobre Portugal e Saramago é um português que escreve o prólogo em espanhol.

⁵⁶ **SARAMAGO: Prólogo**. In: **MOLINA, César Antonio. Sobre al iberismo y otros escritos de literatura portuguesa**. Ediciones Akal. Madrid, 1990.

um universo centrado em si mesmo. Decorre então, desse centralismo, uma vivência dolorosa que se funde em um sentimento permanente de saudade de um passado glorioso, do qual a própria história lusitana se nutre.

A literatura, de Camões a Fernando Pessoa, e de fato desde sempre, colaborou sobremaneira para solidificar essa imagem, projetando uma nação lusitana que se alimentava de suas glórias como império. Embora o tivessem historicamente perdido, o Portugal imperial e expansionista continuaria sempre presente no imaginário coletivo. Pensar, portanto, em iberismo unificador, nesses moldes, se mostra uma ação bastante difícil.

Diferentemente de Eduardo Lourenço, Natália Correia propõe o despojamento dessa hiperidentidade, pois “no emaranhado de raças que se confundem na Hispânia, não é possível atinar com um caminho que desembarque na lógica da divisão da Península em dois Estados.” [CORREIA, (1988), p.24]. Em seu livro *Somos todos hispanos*, a poetisa e ensaísta portuguesa parte do princípio de que a ibericidade é uma força comum a Portugal e Espanha. Ressalta também que a Espanha se deixou enredar em dois caminhos aparentemente contrastantes: a multiplicidade e o absolutismo. De um lado, lidava com uma diversidade cultural incômoda e de outro, tentava se manter organizada através de um governo autoritário e homogeneizador. Mas foi justamente esse panorama paradoxal que proporcionou o projeto de autonomia do Condado Portucalense, levando à formação do último reino cristão independente. Foi justamente essa ideologia da “Espanha das Espanhas” o fator ativador para a formação de Portugal como Estado livre.

Neste contexto divisor, o atlantismo dos empreendimentos navegantes passou a ser o diferenciador e o alargador de horizontes entre os dois povos. Enquanto outros reinos hispânicos se deixaram incorporar pelo Absolutismo através da autoridade de Castela, Portugal se pautou pela sede de conquista da autonomia. Os empreendimentos marítimos portugueses se formaram como uma estratégia de defesa contra a influência política oriunda de Castela, mas têm sua causa primordial no desejo de autonomia lusitana. Uma face dessa moeda é representada pelo iberismo de perspectiva essencialmente expansionista, intensificado na época da colonização do Novo Mundo, quando se faz sentir no continente a presença efetiva dos colonizadores portugueses e espanhóis com a miscigenação decorrente do processo de invasão. O iberismo é, portanto, uma herança perpetuada culturalmente. Possui caráter ambivalente, ou seja, é fixador quando assume um papel próprio do processo de colonização, em que era preciso infundir no “Novo Mundo” o caráter civilizatório da Península Ibérica, mas é também renovador porque se estabelece nas trocas culturais vividas neste mesmo processo. Dele surgem, nos novos territórios conquistados, uma mescla entre os

elementos culturais provenientes das sociedades que aqui já habitavam e os implantados pela imposição colonizadora.

Ampliando essa concepção, o ensaísta espanhol Fernando R. de la Flor aponta o iberismo como um movimento crítico que sempre se pautou por uma função destabilizadora, pois se trata de uma forma de resistência intelectual, quer se trate de um projeto de unificação, quer se trate de uma herança cultural. É um fenômeno próprio de povos que tiveram a experiência de fronteira, ou seja, de possibilidade de construção de um imaginário da alteridade. Neste sentido, é pertinente tanto à própria Península Ibérica quanto às nações atlânticas por si colonizadas.

Embora considere o iberismo uma denominação para a “diferença ibérica” nas Idades Moderna e Contemporânea, Fernando R. de la Flor (2004) ressalta que não se aplica assim aos tempos atuais. Para tal, o ensaísta prefere o termo “pós-iberismo” para explicar o que, no presente, restou daquela diferença. O pós-iberismo nasce da própria impossibilidade do iberismo como projeto político e de uma fratura na assimilação do *outro*, o que explica, em parte, as constantes polêmicas em torno da unificação entre Portugal e Espanha, bem como as ainda complexas relações entre esses povos e suas ex-colônias. Entretanto, segundo Fernando R. de la Flor, para se propor, hoje, um pensamento neo-iberista é preciso haver um retorno à origem, já que os discursos mitopoéticos atuais como o próprio iberismo, não são mais capazes de fundar mundos, nem de projetar sobre eles algum tipo de virtualidade.

Essas referências servem para demonstrar que o iberismo corresponde a uma rede discursiva complexa e abrangente, que, como veremos no desenvolvimento desta tese, pode ser respaldada também pela literatura. Mas um território marcado historicamente e geograficamente por influências culturais tão diversas não se configura exatamente no perfil europeu.

De fato, Espanha e Portugal sempre estiveram mais vinculados à América e menos à Europa, pois enquanto a Península pautava-se por um desejo de fortalecimento do iberismo, a Europa, como um *Outro* para Espanha e Portugal - pois objeto de desejo- defendia o ocidentalismo, recusando-se a considerar possíveis heterogeneidades. A América Latina, por sua vez, é tão diversificada e complexa quanto a própria Península Ibérica. Juntamente com os interesses econômicos colonizadores, Espanha e Portugal sempre enxergaram no Novo Mundo uma possibilidade de estender, nesse território, o iberismo. Neste sentido, a fundação urbana na América espanhola teve função essencial em sua transposição.

Embora estas explicações possam parecer dissertativas demais, são importantes para entendermos a tessitura do iberismo como um conceito maleável, bem como seu deslocamento constante em espaços e épocas diversas.

1.3. Imagens no espelho: o iberismo na América Latina

A colonização na América hispânica, em especial, requereu um planejamento que manifestasse o desejo de ordenar o Novo Mundo, já que o sistema colonizador ignorava insistentemente a existência prévia de mundos organizados em tal território. Segundo Ángel Rama, essa escrita ordenada se deu fundamentalmente através do surgimento das cidades, “regidas por uma razão ordenadora que se revela em uma ordem social hierárquica transposta para uma ordem distributiva geométrica” [RAMA, (1984), p.4]. A palavra-chave dessa empresa era *ordem*, cujo significado em espanhol e em português apresenta uma curiosa ambiguidade: pode expressar tanto “imposição” quanto “regra, ordenação”. Ambas as concepções estavam presentes no tipo de topografia requerida para a construção das cidades – o modelo *damero*, que era constituído por um traçado paralelo de linhas cruzadas, nas quais se estabeleciam pontos determinantes na vida urbana: as casas, a praça, a igreja e as ruas.

Uma variação de modelo ordenador era a disposição do traçado das cidades a partir de um centro, no qual era situado o poder principal e em redor do qual distribuíam-se sucessivos círculos concêntricos, que abrangiam as diversas camadas sociais. Esses modelos, além de proporem a ordenação da paisagem física, proporcionavam a previsão do futuro, pois o desenho da cidade deveria antecipar os resultados desejados dali em diante. Desenhar a cidade antes de sua fundação significava era, em outras palavras, desviá-la de uma possível desordem futura. A este respeito, o poeta e ensaísta Octavio Paz observa que a própria nomeação do continente colonizado já predispunha a essa ordenação pois,

Na Europa, a realidade precedeu ao nome. América, pelo contrário, começou por ser uma ideia. Vitória do nominalismo: o nome engendrou a realidade. O continente americano ainda não havia sido inteiramente descoberto e já fora batizado. O nome que nos deram nos condenou a ser um mundo novo. Terra de eleição do futuro: antes de ser, a América já sabia como iria ser.⁵⁷

⁵⁷ PAZ, Octavio. Literatura de Fundação. In: **Signos em rotação**. 3 ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A., 1996, p.127.

Figura 3



Plano damero da cidade de Santiago de Chile

<http://www.memoriachilena.cl/index.asp>

A necessidade de ordenação das cidades encontrou na arte barroca a melhor sustentação de suas práticas.

O Barroco foi uma manifestação artística que vigorou na Europa entre o final do século XVI e meados do século XVIII. Embora tivesse se originado na Itália, propagou-se por outras culturas europeias e também na América Latina, durante o processo de colonização. Manifestou-se nas artes plásticas, na música, no teatro, na arquitetura e na literatura, mas tornou-se, ao longo do tempo, um modo de vida.

A este respeito, Maravall (1990) aponta que o Barroco é uma ideologia cultural que vigorou nos três primeiros quartos do século XVII, dirigida às massas predominantemente urbanas e que objetivava amenizar o estado de insegurança decorrente do largo período de mudanças pelas quais as sociedades da Europa ocidental haviam passado desde o fim da Idade Média. Não se pode dizer que o Barroco foi somente uma manifestação artística, pois se estendeu a inúmeras esferas da vida social como a economia, a política, a arte bélica, entre outras.

Falar do Barroco artístico é falar da cultura barroca a partir da perspectiva artística, assim como falar do Barroco espanhol significa falar da cultura barroca a partir do ponto de vista da Espanha. Por isso, Maravall rejeita a ideia de um Barroco europeu correlato ao Barroco americano. Para ele, o Barroco só se manifestou por circunstâncias próprias da sociedade europeia do século XVII, pois se oferece como resposta à profunda crise social do período. Embora deixe claro que seu estudo é centrado no Barroco espanhol, Maravall retoma algumas ideias veiculadas por este movimento para explicar a própria função do Barroco no agitado século XVII.

O Barroco seria uma forma de consciência e de expressão do incômodo causado por um mundo em “desordem”, o que leva a um interesse pelo conhecimento das estratégias e ardis humanos. Conhecer os outros homens significava saber prever seu comportamento e ajustá-lo a determinados propósitos. Esse conhecimento do homem objetivava principalmente a manipulação do comportamento da população a fim de organizá-la conforme os interesses políticos do momento. Por esta razão, as novas cidades, especialmente nas colônias americanas, foram planejadas racionalmente a fim de estabelecer a hierarquia social, já que o modelo *damero* encaixava-se perfeitamente na vontade espanhola de impor seu absolutismo.

Outro fator importante para a formação da cultura barroca é que o século XVII foi fundamentalmente uma época de despersonalização do ser humano e sua transformação em uma unidade do sistema mecânico de produção. A Espanha havia saído do período renascentista com desnível demográfico, intensificado pelo inchaço populacional nos centros

urbanos. Como consequência, as relações de costumes, crenças e modos de viver entre os diversos grupos também sofreu mudanças significativas. Maravall aponta que o aspecto positivo desse processo foi a constituição de grupos culturalmente letrados, formados pela necessidade da população campesina ser mais eficiente no trabalho urbano. Em contrapartida, esse deslocamento fez com que a cultura popular perdesse força, revelando o caráter dirigente do Barroco. Uma das consequências é a transformação do próprio leitor, que passa a usufruir o livro, a gravura e outros materiais culturais reproduzíveis em maior escala e portanto, compartilháveis com outros leitores. As obras literárias passam a serem oferecidas a um “público” ávido de se aproximar da monarquia e seus nobres. Esse caráter didático da literatura é analisado por Maravall como fundamental para a disseminação do Barroco, pois reforça a ideia de culto como sinônimo de antivolgo.

Quando a Espanha viu frustrada sua tentativa de europeização no reino hiperdimensionado de Carlos V, só restava a tentativa de aproximação com seu vizinho mais próximo - Portugal. Em 1580, aproveitando-se da vacância do trono português, desaparecido em batalha, Felipe II, sucessor de Carlos V, passou a governar também o território luso, o que engendrou a retomada da força ibérica frente ao resto da Europa. Pela primeira vez o iberismo foi tomado no sentido de *união política* embora seus propósitos fossem bem diferentes do que hoje é propagado como tal. Como soberana frente a Portugal, a Espanha tinha peso maior nas decisões econômicas e políticas e seu objetivo primeiro era fortalecer-se frente a seus vizinhos europeus, especialmente após a vergonhosa derrota da Armada Espanhola para os ingleses. Por este motivo, passa a reinvestir no processo de colonização no Novo Mundo. Naquele momento, a criação e planificação das cidades tornaram-se imperativo para a manutenção da ordem. Entretanto, com a reconquista da autonomia pelos portugueses, a Península tornou-se, no século XVIII, novamente desarticulada, pois sob a ameaça dos Bourbons, restava a Portugal e Espanha tentarem salvar a própria pele, esquecendo qualquer manifestação de unidade peninsular. O acordo entre Espanha e França apressou a derrocada da colonização americana e as sucessivas ondas independentistas no continente revelaram a fragilidade dos impérios ibéricos, a começar da própria Espanha.

A herança dessa Espanha desarticulada é traduzida por Pablo Neruda no poema “Cómo era España”, no qual são enumerados, em aparente desordem, nomes de cidades espanholas bombardeadas durante a Guerra Civil. Embora a intenção mais evidente dessa cartografia nerudiana da Espanha tenha sido a de mostrar uma imagem da destruição provocada pelos ataques bélicos, dado o contexto histórico de produção do poema, é possível

também ler nos versos uma proclamação insurgente contra as antigas diretrizes ordenadoras da colonização:

Cómo era España

Era España tirante y seca, diurno
tambor de son opaco,
llanura y nido de águilas, silencio
de azotada intemperie.

Cómo, hasta el llanto, hasta el alma
amo tu duro suelo, tu pan pobre,
tu pueblo pobre, cómo hasta el hondo sitio
de mi ser hay la flor perdida de tus aldeas
arrugadas, inmóviles de tiempo,
y tus campiñas minerales
extendidas enluta y en edad
y devoradas por un dios vacío.

Todas tus estructuras, tu animal
aislamiento junto a tu inteligencia
rodeada por las piedras abstractas del silencio,
tu áspero vino, tu suave
vino, tus violentas
y delicadas viñas.

Piedra solar, pura entre las regiones
del mundo, España recorrida
por sangres y metales, azul y victoriosa,
proletaria de pétalos y balas, única
viva y soñolienta y sonora.

Huélamo, Carrasposa,
Alpédrete, Buitrago,
Palencia, Arganda, Galve,
Galapagar, Villalba.

Peñarrubia, Cedrillas,
Alcocer, Tamurejo,
Aguadulce, Pedrera,
Fuente palmera, Colmenar, Sepúlveda.

Carcabuey, Fuencaliente,
Linares, Solana del Pino,
Carcelén, Alatox,
Mahora, Valdeganda.

Yeste, Riopar, Segorbe,
Oriehuela, Montalvo,
Alcaraz, Caravaca,
Alemendralejo, Castejón de Monegros.

Palma del Rio, Peralta,

Granadella, Quintana
de la Serena, Atienza, Barahona,
Navalmoral, Oropesa.

Alborea, Monóvar,
Almansa, San Benito,
Moratalla, Montesa,
Torre Baja, Aldemuz.

Cevico Navero, Cevico de la Torre,
Albalate de las Nogueras,
Jabaloyas, Teruel,
Camporrobles, La Alberca.

Pozo Amargo, Candelada,
Pedroñeras, Campillo de Altobuey,
Loranca de Tajuña, Puebla de la Mujer Muerta,
Torre la Cárcel, Játiva, Alcoy.

Puebla de Obando, Villar del Rey,
Beloraga, Brihuega,
Cetina, Villacañas, Palomas,
Navalcán, Henarejos, Albatana.

Torredonjimeno, Trasparga,
Agramón, Crevillente,
Poveda de la Sierra, Pedernoso,
Alcolea de Cinca, Matallanos.

Ventosa del Río, Alba de Tormes,
Horcajo Medianero, Piedrahita,
Minglanilla, Navamorcuende, Navalperal,
Navalcarnero, Nacalmorales, Jorquera.

Argora, Torremocha, Argecillar,
Ojos Negros, Salvacañete, Uriel,
Laguna Seca, Cañamares, Salonino,
Aldea Quemada, Pesquera de Duero.

Fuenteovejuna, Alpedrete,
Torrejon, Benaguacil,
Valverde de Júcar, Vallanca,
Hiendelaencina, Robledo de Chavela.

Miñogalindo, Ossa de Montiel,
Miéntrida, Valdepeñas, Titaguas,
Almodóvar, Gestaldar, Valdemoro,
Almoradiel, Orgaz.⁵⁸

⁵⁸ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, pp. 373-376.

O poeta começa por questionar como a Espanha, internamente fragmentada, é também pretensa “pedra solar”, isto é, astro condutor de outros planetas-povos. Além disso, registra esta fragmentação como memória latino-americana a ser lembrada, uma vez que este rol contrasta em absoluto com o planejamento urbano do modelo *damero* implantado no continente colonizado, no qual a ordem deveria ser o ponto alto. Como traçado urbano, o modelo *damero*, além de compor o desenho topográfico, representava também a ordem social constituída por camadas bem estratificadas em uma pirâmide metafórica. As capitais vice-reinais mais importantes, seguidas respectivamente pelas cidades-porto, Capitais de Audiências e o restante das cidades, o que incluía povoados e vilarejos. Rama (1983) explica que, nesse contexto, Madri era tida como periferia em relação às metrópoles europeias, o que tornava as cidades americanas periferias em relação à periferia.

No poema de Neruda, todos os centros desaparecem, dando lugar a uma constelação de cidades-fragmentos, que formam uma imagem nitidamente dissociada da urbanização ordenada da época colonial. Na voz do poeta chileno, a América Latina subverte a exploração espanhola racionalizada pelo Barroco ao retratar a “desordem” das cidades espanholas na Guerra Civil. Nos versos de “Como era España”, Madri não é mais a matriz. São enumerados municípios pouco conhecidos, colocados em um isolamento quase insular, sem proximidade geográfica ou cultural. Entretanto, se trata da imagem de uma Espanha-casa construída por tijolos-pedra, metáfora notória na ideia de “todas tuas estruturas, teu animal / isolamento com tua inteligência / envolta por pedras abstratas de silêncio”. Enquanto o sucesso do modelo *damero* na urbanização das colônias dependia da concretude de seu traçado, a abstração dessas cidades quase fantasmagóricas por sua dimensão e pelos ataques bélicos impõe a necessidade de um novo olhar sobre a Espanha, e por extensão sobre a América. A desordenação dos nomes de cidades arroladas no poema configura uma ainda restante influência do surrealismo, mas Neruda agrega a isso a originalidade de um enfoque nas minúcias⁵⁹. Em contraste com a grandiosidade do projeto de urbanização americana na colonização, o poeta apresenta uma perspectiva diferente, na qual a formação de uma monumental Espanha se deve muito mais a espaços tidos como subalternos do que à expansão territorial.

Numa visão aproximada, porém mais subjetiva, João Cabral de Melo Neto constrói a imagem de uma Espanha também distanciada da cidade *damera*. Através da personificação da

⁵⁹ Esse trabalho se consolidaria mais tarde nos versos de *Odes Elementares*, de 1954.

cidade de Sevilha em um corpo feminino, o poeta pernambucano evidencia o ritmo urbano em curvas e sombras, que dão a ela destaque no espaço espanhol:

Cidade de nervos

Qual o segredo de Sevilha?
Saber existir nos extremos
como levando dentro a brasa
que se reacende a qualquer tempo.

Tem a tessitura da carne
na matéria de suas paredes,
boa ao corpo que a acaricia:
que é feminina sua epiderme.

E tem o esqueleto, essencial
a um poema ou um corpo elegante,
sem o qual sempre se deforma
tudo o que é só de carne e sangue.

Mas o esqueleto não pode,
ele que é rígido e de gesso,
reacender a brasa que tem dentro:
Sevilha é mais que tudo, nervo.⁶⁰

É importante notar, de antemão, o sugestivo título do poema, que já remete a um desenho não mais geométrico da cidade. Se a forma anatômica de nervos constitui-se de feixes de fibras nervosas que se espalham randomicamente em várias direções, a cidade-nervo é formada de feixes culturais, maleáveis conforme o tempo, que remetem a uma variedade de influências. Na matemática cabralina, a cidade é tecida em variáveis, pois, assim como o poema, não pode ser feito nem só de rigidez nem só de flexibilidade.

Diferentemente da centralizada Madri barroca do século XVI, Sevilha foi, do ponto de vista histórico, uma cidade de múltiplos estrangeiros, por onde passaram romanos, visigodos, mouros e vários outros povos mediterrâneos. Cada um desses povos foi agregando à cidade monumentos e edificações. Além disso, foi o primeiro porto de ligação entre a Europa e as Américas, o que a fez uma ponte de contato importante para o movimento colonizador.

Em decorrência, Sevilha é “epiderme” e é “esqueleto”, ou seja, é interação com o exterior, mas também é a estrutura do iberismo na própria Espanha, que, olhada através do espaço sevilhano, não é “invertebrada”, nem rígida. Seu traçado topográfico é constituído de retas e curvas.

⁶⁰ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 638.

A Espanha de Neruda e de João Cabral de Melo Neto não é a Espanha, ordenadora e ordenada, da colonização americana. Em direção oposta à opulência barroca, ambos se voltam para um universo de minúcias, onde o que importa é o olhar sobre o não visível. Trata-se, pois, de um espaço a ser percorrido. Esta condição oferece uma importante reflexão sobre a transposição do iberismo para além do Atlântico, uma vez que indicia a situação deslocada da própria Espanha.

Quando Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto falam sobre a Espanha, o fazem em uma possível imagem da Espanha a partir de sua experiência como estrangeiros relativos. Trata-se, pois, de uma Espanha em processo de tradução, e a partir deste desejo de tradução da Espanha surgem inúmeras reflexões sobre o iberismo na América, apresentado através de uma poesia produzida em um caminho transatlântico inverso àquele do passado colonial. Não se trata mais do ponto de vista europeu sobre o território “descoberto”, ou seja, a América não é mais o tema sobre o qual uma voz fala a partir de um ponto de vista privilegiado – a Espanha quase europeia - mas, ao contrário, é a voz do continente americano que se propõe falar sobre “o lado de lá”.

Essa experiência de “colocar-se para fora” evidencia, sobretudo um desejo de palavra. Um ponto importante é que os quatro poetas, ao falarem da Espanha, falam também de América. Mas não falam *para* a Espanha. Seu destinatário é universal. É a possibilidade de enunciação que se impõe, convertendo a Espanha em motivação de escrita.

Pode-se então falar de uma possível inspiração no gesto escritural do mestiço peruano Guaman Poma de Ayala (2006), que apresentou, em 1615, um projeto alternativo para o governo espanhol na região inca. Em seu projeto, ele assim justifica:

La dicha corónica es muy útil y prouechoso y es bueno para emienda de uida para los cristianos y enfieles y para confesarse los dichos yndios y emienda de sus uidas y herroñía, ydúlatras y para sauer confesarlos a los dichos yndios los dichos saserdotes³ y para la emienda de los dichos comenderos de yndios y corregidores y padres y curas de las dichas dotrinas y de los dichos mineros y de los dichos caciques prencipales y demás yndios mandoncillos, yndios comunes y de otros españoles y personas.⁶¹

O primeiro século da colonização espanhola no continente americano se caracterizou pela exploração nas condições de trabalho da população indígena e pela violenta implantação

⁶¹ GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. *Nueva Corónica y buen gobierno*. Disponível na Internet: <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>>. Foi mantida a grafia original do manuscrito.

dos *pueblos*, núcleos urbanos habitados por índios e espanhóis, que deixavam explícita a diferença entre ambos. No lado espanhol, por exemplo, a hierarquia social era representada até na disposição das habitações, que circundavam a *plaza mayor*. Já os nativos, acostumados a viver em pequenos povoados vizinhos, foram confinados a pequenas aglomerações com poucas casas espalhadas pelos campos cultivados.

Guaman Poma de Ayala era um mestiço bilíngue e bicultural e por isso, desempenhava um papel de intermediário entre o mundo europeu colonizador e o mundo indígena dos Andes. Tal condição de permeio lhe permitiu entreabrir um questionamento sobre a essência das ações colonizadoras no continente. Sua proposta de reformulação da organização social vigente esbarrava também na organização do espaço, já que deslocava a autorização de enunciação. A partir de seu testemunho dos primeiros 80 anos da conquista em Tawantinsuyu, região do império Inca, escreveu um manuscrito intitulado *Nueva corónica y buen gobierno*, uma obra de mais de 800 folhas dirigidas ao rei Felipe III, no qual são apresentadas ideias sobre a visão andina de mundo, denúncias sobre o mau procedimento dos *encomenderos*⁶², dos frades e funcionários coloniais contra a comunidade indígena, além de sugestões para a efetivação de um governo pacífico na região.

A partir do texto de Guaman Poma de Ayala, Walter Mignolo, em seu livro *La Idea de América Latina* (2007), expõe sua teoria sobre os movimentos de descolonização no território americano, refutando, logo de início, a ideia de que o continente tenha sido “descoberto”. Seu argumento é que, na verdade, as ideias de “descobrimento” e “América Latina” foram cunhadas pela versão imperial dominante dos fatos, revelando, portanto uma lógica unilateral desenvolvida a partir da visão europeia de sua própria história, bem como da cosmogonia aceita pelos europeus. “Descobrir” implica negar uma história anterior à entrada do colonizador no continente, transformando o processo de aculturação em simples apagamento da cultura nativa.

Mignolo aponta ainda que a “ideia” de América Latina é intrinsecamente ligada a ideia de Ocidente como *locus* de enunciação privilegiado, ao qual correspondia, durante o processo colonizador, a classificação e conceitualização do mundo, inclusive da América, que até então não constava em nenhum mapa. Sua tese central é que a “América Latina” não é um

⁶² *Encomenderos* eram os titulares de uma *encomienda*, isto é, uma comunidade índia submetida a um colono conquistador. O *encomendero* recebia do rei um território e um grupo de índios, podendo explorá-los por um período de três gerações. Os índios trabalhavam na agricultura ou nas minas e pagavam um tributo ao *encomendero* que, por sua vez se comprometia em protegê-los e evangelizá-los.

subcontinente, mas constituiu um projeto político das elites *criollas*⁶³, que excluía quaisquer outros pontos de vista e acentuava as diferenças sociais entre os povos que habitavam o território, criando uma “ferida colonial”, isto é, um colonialismo interno que persiste até hoje. Este colonialismo interno consiste na sobreposição de determinada classe social em todo o sistema, excluindo todas as demais. O nome “América Latina” produziu a concepção de uma nova unidade continental, mas, por outro lado, contribuiu para a ascensão da população *criolla* de origem europeia e o conseqüente apagamento dos povos indígenas e de origem africana. Como reação à ferida colonial, surgiram, ao longo da história, várias “ondas de descolonização”, que Mignolo aponta como opções que objetivam a reordenação do processo colonial, e cita como exemplos a independência dos Estados Unidos, a rebelião encabeçada por Tupac Amaru e a primeira leva de declarações de independência produzidas entre 1810 e 1830. Estas ondas de descolonização se formaram graças a um pensamento fronteiro produzido pelo expansionismo colonial.

O autor também sugere uma possibilidade de opção descolonizadora em alguns movimentos mais recentes, como as eleições presidenciais de Evo Morales, na Bolívia, Hugo Chávez, na Venezuela e Luís Inácio Lula da Silva, no Brasil, entre outras. Entretanto, ressalta que seu livro foi escrito em 2004 e que poderiam ser precoces as avaliações a respeito de tais governos. A partir destes enfoques, prefere usar, em lugar de “descobrimento”, o termo “invenção” da América, que revela uma possibilidade de saber descolonizador, deixando entrever outras perspectivas sobre o continente.

A partir das reflexões de Mignolo, podemos pensar em como os poemas de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto sobre a Espanha sugerem uma leitura feita pelo outro lado do processo colonizador: o lado que foi, historicamente, “inventado” pelos europeus - a América, espaço onde o iberismo não é mais um projeto de construção de um Estado ibérico, mas um arquivo cultural transmitido e renovado. Esta concepção aparece, por exemplo, no já citado poema “Himno a los voluntarios de la República”, de César Vallejo, do qual destacamos estes versos:

El mundo clama: “¡Cosas de españoles!” Y es verdad. Consideremos,
durante una balanza, a quema ropa,
a Calderón, dormido sobre la cola de un anfibio muerto
o a Cervantes, diciendo: “Mi reino es de este mundo, pero

⁶³ *Criollo* é a denominação genérica para o descendente de europeus (no caso em questão, especificamente de espanhóis) nascido nos antigos territórios espanhóis do continente americano ou em algumas colônias europeias deste continente.

también del otro”: ¡punta y filo en dos papeles!
 Contemplemos a Goya, de hinojos y rezando ante un espejo,
 a Coll, el paladín en cuyo asalto cartesiano
 tuvo un sudor de nube el paso llano
 o a Quevedo, ese abuelo instantáneo de los dinamiteros
 o a Cajal, devorado por su pequeño infinito, o todavía
 a Teresa, mujer, que muere porque no muere
 o a Lina Odena, en pugna en más de un punto con Teresa...
 (Todo acto o voz genial viene del pueblo
 y va hacia él, de frente o transmitido
 por incesantes briznas, por el humo rosado
 de amargas contraseñas sin fortuna)⁶⁴

Vallejo mistura, neste poema, nomes da tradicional cultura espanhola (o poeta Calderón de la Barca, o novelista Miguel de Cervantes, o pintor Francisco de Goya e a escritora e religiosa Santa Teresa de Ávila) e pessoas comuns relacionadas aos combates da Guerra Civil (Antonio Coll – dinamitador republicano, Lina Odena, secretária do Partido Comunista Espanhol – ambos mortos em combate) deslocando o tempo para evidenciar a necessária mudança de foco tanto na arte quanto na humanidade.

É importante destacar os “retratos de espelho” de Goya, no qual a imagem pintada encontra-se refletida em um espelho que também compõe a obra. A grande questão de Goya era provocar no espectador um questionamento sobre a veracidade das imagens, relativizando o que seria reflexo e o que seria imagem original⁶⁵. Vallejo cita Goya no poema como imagem de contemplação, mas o coloca “rezando diante de um espelho”, o que distorce sua imagem como sendo original: quem é esse Goya que vemos? O pintor barroco espanhol ou o reflexo das figuras populares como o dinamitador Coll?

Esta aparente desorganização de elementos do arquivo denota uma clara intenção de Vallejo em trabalhar com vozes cruzadas, além de mostrar a linguagem de uma nova poesia em surgimento no século XX. Uma poesia que alcançasse a diversidade de elementos do mundo. Uma poesia, por isso, mais humana e universal.

Para esclarecer este aspecto do poema, recorro a uma reflexão de Jacques Derrida a respeito do arquivo. Ele explica que o poder arcôntico é o poder de consignação, que

...tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal. Num arquivo, não deve haver dissociação absoluta, heterogeneidade ou *segredo* que viesse a separar (*secernere*), compartimentar de modo absoluto. O

⁶⁴ VALLEJO, César, **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.282.

⁶⁵ Cf. HUGHES, Robert. **Goya**. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

princípio arcôntico do arquivo é também um princípio de consignação, isto é, de reunião.⁶⁶

O arquivamento obedece, pois, a uma lógica própria, que depende daquele que reúne, identifica e classifica os elementos do arquivo. Mas ainda que a tendência no arquivamento seja isolar os elementos, em uma ilusão de fixação, é o ato em si de arquivar que traduz um desejo de preservação do que é passível de morte. Só arquivamos o que nos afeta de algum modo.

Ao entrelaçar elementos humanos de diferentes épocas, Vallejo perturba a expectativa do leitor, mais acostumado à linearidade. O verso “*¡punta y filo en dos papeles!*” condensa a ideia de que a escrita não é nem instrumento nem conteúdo, mas configura a possibilidade de transição. Ponta e fio se confundem, desorganizando para reorganizar o arquivo.

Já a emblemática frase “*Mi reino es de este mundo, pero también del otro*”, não foi realmente dita por Cervantes, mas fazia parte de um discurso que o próprio Vallejo proferira no II Congresso Internacional de Escritores, realizado na Espanha, em 1937, no qual ele defendia a necessidade do intelectual posicionar-se de maneira racional e teológica. A frase é uma alusão àquela expressa por Jesus no relato bíblico de sua condenação por Pilatos: “Meu reino não é deste mundo”. Ao promover uma versão contrária, com a retirada do advérbio de negação, Vallejo desloca a enunciação levando-a para outro ângulo, agora horizontalizado, revelador de uma transição possível entre Europa e América.

Assim também ressalta que “todo ato ou voz genial vem do povo e vai para ele”, pois na poesia vanguardista de César Vallejo o futuro clama por uma nova Espanha, que para ser encontrada, deve se render a esse deslocamento. Deve se desprender de sua origem peninsular e voltar-se para o mundo não europeu, pois este já não representa um único *locus* de enunciação.

Numa perspectiva tangencial, Murilo Mendes escreveu o poema “Aos antigos poetas 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,

⁶⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana*. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 14.

Vossa lição me nutre, me constrói:
 Espanha me mostrais diretamente.
 Que toda essa *faena* com a linguagem,
 Mestres antigos, secos espanhóis,
 Traduz conhecimento da hombridade
 (O homem sempre no primeiro plano).⁶⁷

Embora o título aponte para uma aparente homenagem a nomes da literatura espanhola, o texto reflete uma velada insurgência, pois os poetas mencionados têm em comum uma relação com a cultura popular, seja através do próprio fazer literário, seja pelo conteúdo de suas obras. Assim como César Vallejo, Murilo Mendes incorpora da tradição literária espanhola elementos populares através da menção a dois poetas medievais em especial. O primeiro, Arcipreste de Hita, foi clérigo e poeta, e escreveu uma única obra conhecida, intitulada *Libro de buen amor*, no qual faz sua autobiografia fictícia. Seu protagonista, don Melón de la Huerta, possuía amantes nas diversas classes da sociedade espanhola e por isso transitava livremente entre a nobreza e o povo. O segundo, Gonçalo de Berceo, era um monge beneditino que escreveu principalmente para camponeses e cujo trabalho constituiu-se principalmente de literatura hagiográfica e de tradução de textos do latim culto para o castelhano popular. Paralelamente a essa poesia “respaldada”, Murilo se refere àquela originada na linguagem oral – os provérbios e romanceiros. Ambas as formas literárias são criadas a partir do conhecimento popular e transmitidas inicialmente por meio verbal, ou através daqueles que o poeta denomina “Anônimos de Castela e Galícia”.

A Espanha, em sua literatura ancestral, é motivação para a *faena* (trabalho) da linguagem, projeto modernista do qual Murilo Mendes nunca se distanciara, ainda que não se encaixasse nesse rótulo. Através deste viés, pode-se ler, no poema mencionado acima o compartilhamento entre a poesia “seca”- porque rastro- de autores antigos e a poesia “construída” proposta por Murilo, pois ambas possibilitam a tradução de um dos mais valorizados elementos do iberismo – a hombridade.

De modo mais sutil, o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto registra a renovação ibérica no poema “O Arenal de Sevilha”, no qual fala de um dos mais tradicionais bairros da cidade andaluza:

O Arenal de Sevilha

Já nada resta do Arenal

⁶⁷ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p.579.

De que contou Lope de Vega
A Torre do Ouro é sem ouro
Senão na cúpula amarela.

Já não mais as frotas das Índias,
E esta hoje se diz América;
Nem a multidão de mercado
Que se armava chegando elas.

Já Rinconete e Cortadillo
Dormem no cárcere dos clássicos
E é ponte mesmo, de concreto,
A antiga Ponte de Barcos.

Urbanizaram num Passio
O formigueiro que antes era;
Só, do outro lado do rio,
Ainda Triana e suas janelas.⁶⁸

O Arenal, antigo porto sevilhano, foi mote para uma peça do dramaturgo espanhol Lope de Vega, na qual o antigo porto é caracterizado como um lugar sempre magnífico e movimentado. João Cabral, contudo, explora a desmonumentalização do lugar através da constatação do que já não é: da triste Torre com ouro apenas no nome até as grandes navegações que deram sustentação ao grande império católico, a Espanha não é mais passado do colonizador. A mencionada Ponte de Barcos é a mais antiga da cidade. Foi criada na época do califado árabe e reconstruída mais tarde no governo da rainha Isabel II e por isso foi também assim denominada, embora seja mais conhecida hoje como Ponte de Triana. Somente os registros materializados permanecem, como o clássico de Cervantes *Rinconete e Cortadillo*, obra que compõe parte das *Novelas Exemplares* e que retrata magistralmente todo o cosmopolitismo de Sevilha. Só a obra literária é registro da não estagnação do tempo, o que faz com que somente esta permaneça realmente lembrável. Este estado de permanência é sintetizado no décimo verso, na expressão “cárcere dos clássicos”, pela qual João Cabral registra a condição do cânone literário.

Antoine Compagnon, citando o filósofo Hegel, aponta que o significado de clássico tem a ver com o sentido de permanência de uma obra, pois “o clássico designa a preservação através da ruína do tempo.” [COMPAGNON (2001), p.245]. Sob esse ponto de vista, só se tornaria cânone o que foi designado como passível de permanência, o que implica um juízo de valor nem sempre corroborado pela sociedade. De certa maneira, é um trabalho de arquivamento, já que é alinhavado pelas ações de seleção e de classificação.

⁶⁸ MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa: volume único*. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p.661.

A obra cervantina *Rinconete e Cortadillo*, “dorme” neste metafórico cárcere, pois ao ser avaliada como um clássico da literatura espanhola, assume uma condição estática. Se a ação destruidora do tempo atinge monumentos arquitetônicos como a Torre do Ouro, a Ponte dos Barcos ou o Passio, o mesmo não parece não ocorrer com a palavra literária, que remete a um momento de enunciação definido.

Rinconete e Cortadillo é a imagem da Sevilha do século XVII. Seu enredo é desenvolvido em torno dos dois protagonistas que dão nome ao texto. Ambos deixam suas casas em busca de fortuna e enfrentam muitos problemas. Não se trata, contudo, de uma novela picaresca, já que não revela uma trajetória de ardis e malícias. Sua intenção é claramente de advertência, pois as aventuras e andanças de ambos acarretam, muitas vezes, efeitos negativos. Mas pode-se ler nessa obra cervantina uma alusão às viagens dos descobrimentos, repletas de desafios e incógnitas. Assim como os protagonistas, os marinheiros de Colombo ou de Cabral desafiam o próprio destino em busca de fama e fortuna. A fragilidade desses eventos contudo foi historicamente suprimida pela possibilidade de enriquecimento dos impérios de Espanha e Portugal. Ao mencionar tal obra no poema, João Cabral de Melo Neto desfaz-se da mobilidade do iberismo.

Esta perspectiva não é tão evidente na poesia de Pablo Neruda, talvez pela visão apaixonada que o poeta tinha de Madri, destruída por bombardeios. Embora não faça uma vinculação direta entre o passado e o presente, como os demais poetas aqui estudados, Neruda produz uma crítica à exploração colonial na América, ressaltando o papel infeliz da Espanha como extorsionária de outros povos. Um dos exemplos mais pertinentes a este respeito é o poema “España pobre por culpa de los ricos”, no qual o poeta sugere que a Espanha havia se tornado uma nação decadente no século XX em decorrência da quase ausência de interesse em desenvolver-se internamente, preferindo sugar as riquezas do outro lado do Atlântico. Chamo a atenção para estes versos:

España dura, país manzanar y pino,
te prohibían tus vagos señores:
A no sembrar, a no parar las minas,
A no montar las vacas, al ensimismamiento
de las tumbas, a visitar cada año
el monumento de Cristóbal el marinero, a relinchar
discursos con macacos venidos de América,
iguales en “posición social” y podredumbre.
No levantéis escuelas, no hagáis crujir la cáscara
terrestre con arados, no llenéis los graneros
de abundancia trugal: rezad, bestias, rezad,
que un dios de culo inmenso como el culo del rey

os espera: “Allí tomaréis sopa, hermanos míos”.⁶⁹

O uso de imagens hostis, registradas em expressões como “Espanha dura”, “podridão” e “relinchar discursos” insinua um bombardeio próprio com palavras, revelando a urgência de se repensar a soberania espanhola. “Vagos senhores” é uma expressão dirigida aos governos oligárquicos da Espanha, que se vangloriavam mais do passado estagnado no “ensimesmamento de tumbas” e em monumentos a heróis duvidosos como Colombo (que nem espanhol era), do que do presente representado por uma realidade bem mais prosaica, constituída de escolas e arados. Uma Espanha, enfim, mais preocupada com a ascensão política seu próprio território, projeto que já havia sido motivo de crítica por Ortega Y Gasset em seu livro “Espanha Invertebrada”. Curiosamente, os versos “relinchar discursos com macacos vindos da América, / iguais em “posição social” e podridão” parecem evidenciar também uma condenação indireta aos governos ditatoriais latino-americanos, que já começavam a se instalar em países como o Chile, o Peru, a Argentina e o Brasil. A guerra na Espanha não era, portanto, tão distante assim.

A postura crítica presente nos poemas aqui citados, já serviria, por si só, como configuração de uma literatura de postura ousada, talvez “descolonizadora”, conforme a proposta de Mignolo, pois empreende um movimento geográfico e político inesperado, não de retorno à origem colonial, mas de caminho inverso. Um ponto importante é que esses poetas não saem de seu território para absorverem a *hispanidad*, movimento típico dos *criollos*, sobretudo no século XIX, que se baseava na concepção de unidade na vida coletiva. A *hispanidad* foi um movimento ideológico radical, anti-regionalista, unitarista e integralista que, no contexto colonial latino-americano representava a ambição local de equiparar-se à matriz colonizadora. Conforme explica Isidro Sepúlveda:

La hispanidad fue una evolución radicalizada del hispanoamericanismo conservador, de modo semejante a como éste fue una derivación de la Restauración del interés por la ampliación de relaciones con América de la emergente burguesía liberal de la segunda parte del siglo XIX.⁷⁰

Diferentemente, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto se deslocam para a Espanha como sujeitos autorizados a falar sobre ela, amparados por

⁶⁹ NERUDA, Pablo. *Obras Completas (I)*, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 168.

⁷⁰ SEPÚLVEDA, Isidro. *El Sueño de la Madre Patria*. Hispanoamericanismo y nacionalismo. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos; Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., 2005, p. 161

suas respectivas ocupações intelectuais: jornalismo, diplomacia e ensino e o próprio fazer literário.

Encontram-se no papel de intelectuais deslocados, tanto por sua condição de *outsiders* em seu território de origem, quanto pelo fato de que desempenhavam funções direta ou indiretamente ligadas à burocracia social. É a língua, especialmente em sua vertente literária, que proporciona a esses sujeitos a possibilidade de exercerem sua atividade intelectual. Adorno explica que essa é uma situação própria do intelectual exilado:

Todo o intelectual no exílio é, sem exceção, prejudicado e faz bem em reconhecê-lo, se não quiser que lho façam saber de forma cruel por detrás das portas hermeticamente fechadas da sua auto-estima. Vive num ambiente que lhe deve permanecer incompreensível, por mais que saiba das organizações sindicais ou do tráfego urbano; estará sempre desorientado [...]. Descaracterizada é a sua língua e sepultada está a dimensão histórica onde o seu conhecimento ia buscar forças.⁷¹

Tal condição remete ao que o escritor e crítico argentino Ricardo Piglia, que propõe a “*ex-tradición*”, ideia formada a partir de um jogo sonoro entre a palavra *extradição* (entrega forçada de um indivíduo a um país estrangeiro) e a expressão *ex-tradição*, que designa uma memória já não pertencente. A *ex-tradição* é, segundo Piglia,

La conciencia de no tener historia, de trabajar con una tradición olvidada y ajena; la conciencia de estar en un lugar desplazado e inactual. Podríamos llamar a esa situación de la mirada estrábica: hay que tener un ojo puesto en la inteligencia europea y otro puesto en las entrañas de la patria.⁷²

Piglia parece reavaliar, através dessas palavras, o papel do intelectual no século XX, especialmente o tipo de intelectual que se propõe um engajamento encorajado pelo próprio deslocamento geográfico.

Edward Said reitera a ideia pigliana de duplo olhar, ao afirmar que os escritores pós-imperiais do Terceiro Mundo carregam consigo o passado, que se revela “como cicatrizes de feridas humilhantes”. Decorre daí a necessidade de reavaliação do passado, no qual “o nativo outrora silencioso fala e age em território tomado do colonizador”. (1995, p. 269).

Como já foi explicado anteriormente, na América Latina, o castelhano encontrou respaldo no próprio processo de transculturação decorrente da investida colonizadora, gerando

⁷¹ ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, [s.d.], p. 22

⁷² PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: **Anais do 2º Congresso de Literatura Comparada**, Belo Horizonte: ABRALIC, 2002., p. 61.

um idioma semelhante ao da matriz, mas com variações fonéticas e semânticas. Mas mesmo após a independência das colônias, o idioma continuou sendo sinônimo de civilização e progresso, contribuindo para a marginalização linguística de povos nativos ou de menor visibilidade social. Falar o castelhano de Espanha era, para as elites *criollas*, uma forma de ascensão e integração na Europa, além de incorporar uma ideia de coesão continental. Entretanto, mesmo essa aparente afinidade idiomática nunca foi suficiente para homogeneizar América Latina e Espanha.

Como intelectuais em trânsito, com um olhar constantemente deslocado para a tradição e a extradição de culturas tão diversificadas, esses poetas investem em uma ação mais eficiente: a tradução. Valendo-se de uma “mirada estrábica” para explicar a dualidade do escritor latino-americano, Neruda, Vallejo, João Cabral e Murilo Mendes projetam na Europa um universo mais dinâmico do que o oferecido por suas pátrias de origem, mas ao mesmo tempo, voltam a elas em busca de um resgate.

Pela perspectiva inversa de enunciação, isto é, de latino-americanos falando a partir de sua experiência em território alheio, pode-se afirmar que os quatro poetas não pretenderam uma “invenção” da Espanha, já que não se apoiam na tradição europeia de colonização. Partindo de suas próprias heranças históricas de nações ex-colonizadas, deixam pistas para uma possibilidade de *tradução* de Espanha a partir do iberismo manifesto em seus poemas. Para isso se valem de sua posição privilegiada de intelectuais letrados e o fato de se posicionarem como sujeitos afirmadores que utilizam caminhos oblíquos de enunciação (falar sobre a Espanha não é falar *somente sobre a Espanha*) evidencia a tendência a uma linguagem que se sabe imperfeita, mas ainda assim, enérgica. Isto significa que, ao falar sobre o estrangeiro, esses poetas também falam de si próprios, construindo, talvez, uma “miragem literária” no sentido imagológico de alteridade a partir de um *alius*, isto é, de um outro indefinido, não correspondente a um par.

Este discurso poético só é possível porque esses poetas não buscam uma autorização para falar, mas se posicionam como intelectuais afirmadores em suas experiências. Um posicionamento que se torna revelado à medida que os poetas expressam que Espanha pretendem apresentar. E se a Espanha não é homogênea, também não é sua perspectiva sobre ela.

2. OS POETAS VÃO AO ARQUIVO

Sou apenas um homem.
Um homem pequenino à beira de um rio.
Vejo as águas que passam e não as compreendo.
Sei apenas que é noite porque me chamam de casa.
Vi que amanheceu porque os galos cantaram.
Como poderia compreender-te, América?
É muito difícil.

Carlos Drummond de Andrade - América

Ao registrarem suas experiências de Espanha em literatura, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto constroem um arquivo pessoal do iberismo através de imagens registradas em versos. Estas imagens não são, contudo, únicas. Partem da perspectiva de cada um deles, amparada em afetos, conhecimentos e projeções sobre aquele espaço estrangeiro. A Espanha é formada de resíduos e, como tal, existe como um rascunho, incompleto e instável. Nesse sentido, os poemas por eles produzidos são construções alegóricas, que não retratam a Espanha, mas sugerem-na através da tradução das experiências ali vividas.

A Imagologia, ao estudar as possíveis representações do estrangeiro na literatura, trabalha com dois eixos: a imagem que se origina de uma coletividade e também a imagem que é criada a partir da sensibilidade particular de um autor. Em ambos casos, é essencial uma consciência sobre o objeto representado, que só existe a partir da ação de alguém.

Essa interferência na representação do objeto é, na verdade, uma construção intelectual na qual este objeto representado não corresponde necessariamente à representação em si, mas se aproxima dela por vestígios restituíveis. No contexto, acima descrito, a Espanha que aparece nos poemas de Neruda, Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto é uma imagem projetada por eles e recuperada pela inscrição material da poesia. É, a meu ver, uma construção alegórica.

A alegoria fundamenta-se na necessidade de falar do outro (*alos*, outro, *agorein*, falar, em grego.). Sua criação se estrutura na estranheza de relações entre imagem e significação, e consequentemente, possui caráter arbitrário.

Segundo Walter Benjamin (1984, p. 247), “a alegoria se instala mais duravelmente onde o efêmero e o eterno coexistem mais intimamente.”. É a possibilidade de morte do significado que impulsiona sua existência, que é originada de fragmentos de significado.

Recorremos à alegoria para procurar lembrar o que é passível de esquecimento. Sendo a memória falível, não há garantias de sua representação imagética, então é preciso gerar representações que se desenvolvam em formas substitutivas de significado.

O caráter escritural da alegoria funciona sempre como um esquema. Trata-se de uma formulação inconclusa, mas sua perda é evitada através da aparente fixação pela linguagem. A Espanha de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto é uma imagem fragmentada, já que se forma a partir das experiências de cada um deles e depende, portanto, de seus desejos e pontos de vista.

Uma amostragem de construção alegórica pode ser lida no poema “É de mais, o símile”, de João Cabral de Melo Neto. No texto, o poeta pernambucano justifica a impossibilidade de metaforização entre Sevilha e qualquer figura, o que corresponde à alusão feita acima da impossibilidade de recuperar o significado das lembranças.

É de mais, o símile

Não há sentido em comparar-te
a uma sevilhana, antes calar-se:
o texto não avança, pausa,
estagna, marca passo, é poça.

Mais que de Sevilha, és Sevilha,
embora cem papéis desmintam,
que vieste ancorar em Campos
desde Trás-os-Montes e a Itália.

Fé consular há de aceitar-se;
nem penso ter havido fraude.
porém se tu vens de Sevilha
é tal verdade para a vista,

que uma hipótese de trabalho
poderia tentar um sábio:
com genovesa e trasmontino
tentar na proveta esse fino

que só se encontra por Sevilha,
que mais que cidade é uma ilha,
e que uma outra espécie humana
soube criar-se em sua chama

Assim, não há nenhum sentido
em usar o “como” contigo:
és sevilhana, não és “como a”,
és Sevilha, não só sua sombra.

Pumarejo, a Alameda de Hércules,

a Campana ou a *Calle Sierpes*,
o Arenal, onde a Torre do Ouro,
a Maestranza e o sangue dos touros

Não são “como” Sevilha, são
a cidade criada do chão
que tem o clima que é mister
à mulher para ser mais mulher.⁷³

Os versos expressam a insuficiência da linguagem para representar a imagem da Espanha através de Sevilha, que não é comparável, não se faz de sombras. Embora cidade espanhola, Sevilha vem de um passado cultural extremamente diversificado pelas inúmeras invasões de povos mediterrâneos. Mas também foi o reino de maior resistência árabe, o que lhe dá um caráter quase diferenciado do restante do território espanhol. João Cabral de Melo Neto, ao mencionar que Sevilha é ancorada na região italiana de Gênova e na localidade portuguesa de Trás-dos-Montes, retorce a geografia oficial, considerando que não há fronteiras imutáveis para a cidade. O iberismo, no texto do poeta pernambucano não é restrito à área andaluza.

O ato sugerido de calar-se diante da impossibilidade de comparação da sevilhana com outra imagem não configura o silêncio, mas uma fenda na significação e no registro da experiência vivida, o que a transforma em memória. Sendo memória, não é recuperável a não ser por resíduos dessa experiência, registrados poeticamente. Por isso é necessário ao leitor estar provido de uma “fé consular”, expressão já de sentido duplo, pois a fé mesmo se contrapondo à razão pura, sendo consular, ampara-se em autoridade diplomática.

Murilo Mendes mostra essa lacuna no resgate da memória, ao falar da cidade de Madri. No poema de mesmo nome, chamam a atenção os seguintes versos:

Madri

Diversa Madrid criada
Com fundo calor humano,
Teu encanto não se mede
Por monumentos ou paisagem.

Não sendo antiga nem atual,
Donde teu encanto, Madrid?
Vem direto do teu povo,
Denso, nervoso, sensível.

⁷³ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p.634.

Que sabe amar, dialogar,
 Dividir gozo e trabalho.
 Racionalizar sua pena
 E despistar o cronômetro.

Esse encanto vem ainda
 De tuas mulheres intensas,
 Nascidas para *lucir*;
 Dos teus espaços abertos.

Cantantes, comunicantes;
 Dos teus ares circulares
 Filtrados nos altos filtros
 Da serra de Guadarrama.

*

Diversa Madrid dos gritos
 Ocultos ou manifestos:
 Sopra aqui um vento afiado
 De conspiração permanente.

Não és cidade montada
 Para o prazer do turista,
 Nem medieval ou futura:
 Madrid nervosa e desperta.

És o posto cotidiano
 Com dimensão definida,
 Onde se aprende bem cedo
 O rude ofício da vida.⁷⁴

Imensurável, Madrid só pode ser representada pelos artifícios da memória, que registra não monumentos ou belas paisagens, mas espaços abertos prontos a serem entretecidos por elementos imateriais, como o povo. Murilo Mendes sobrepõe, assim, a paisagem humana em seu poema, revelando uma expectativa diferente à do turista comum, que anseia apreender com ligeireza as imagens a serem lembradas.

José Saramago, em seu livro *Viagem a Portugal*, revela a diferença evidente entre o turista e o viajante, pois se considerando como o segundo, assim comenta:

O viajante repara que pelas estradas do Algarve toda a gente tem pressa. Os automóveis são como tufões, quem vai dentro deixa-se levar. As distâncias entre cidade e cidade não são entendidas como paisagem, mas como enfados que infelizmente não se podem evitar. O ideal seria que entre uma cidade e outra houvesse apenas o espaço para as tabuletas que as distinguem: assim se pouparia tempo. E se entre o hotel, a pensão ou a casa alugada e a praia, o restaurante, a *boîte*, houvesse comunicações subterrâneas, curtas e directas, então veríamos realizado o mirífico sonho de estar em toda a parte, não

⁷⁴ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, pp. 598-599.

estando em parte alguma. A vocação do turista no Algarve é claramente concentracionária.⁷⁵

Pode-se dizer que o olhar de Murilo Mendes sobre a espanhola Madri não corresponde à ansiedade apressada do turista, mas é um olhar derramado sobre a cidade “onde se aprende / o rude ofício da vida”.

O adjetivo “diversa” na sexta estrofe abrange uma cidade múltipla e, por isso, não redutível ao papel. O ar conspiratório que para sobre tal espaço dá mais incertezas do que respostas. Entretanto, é um espaço definido justamente por sua pluralidade. Construída pelo “não-ser” (Não és cidade montada/ Para o prazer do turista,/ nem medieval ou futura: / Madrid nervosa e desperta.), Madri não é também aprisionada pelo tempo. Resta, então, ao poeta, tentar restituir em palavras, o que experiência na cidade. É Madri criada a partir do humano e por isso, diversa.

Uma perspectiva diferente desta cidade é a do poeta chileno Pablo Neruda, que a vê através do lamento do prazer perdido. Na verdade, aparecem dois poemas sobre a capital espanhola no livro *España en mí corazón*: um datado de 1936, ano em que se iniciam os bombardeios na Guerra Civil e outro, datado de 1937, quando Neruda retorna à cidade e vê sua casa destruída. Cito o primeiro, no qual a cidade é mostrada como um espaço já transformado pela guerra:

Madrid (1936)

Madrid sola y solemne, julio te sorprendió con tu
alegría
de panal pobre: clara era tu calle,
claro era tu sueño.

Un hipo negro
de generales, una ola
de sotanas rabiosas
rompió entre tus rodillas
sus cenagales⁷⁶ aguas, sus ríos de gargajo.

Con los ojos heridos todavía de sueño,
con escopeta y piedras, Madrid, recién herida,
te defendiste. Corrías
por las calles
dejando estelas de tu santa sangre,
reuniendo y llamando con una voz de océano,
con un rostro cambiado para siempre

⁷⁵ SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 381.

⁷⁶ Na verdade o vocábulo correto é *cenagales*. *Clave – Diccionario de uso del español actual* – considera incorretas as grafias *cenegal* e *cienagal*. Não se sabe se o poeta utilizou aquela forma intencionalmente.

por la luz de la sangre, como una vengadora
 montaña, como una silbante
 estrella de cuchillos.

Cuando en los tenebrosos cuarteles, cuando en
 las sacristías,
 de la traición entró tu espada ardiendo,
 no hubo sino silencio de amanecer, no hubo
 sino tu paso de banderas,
 y una honorable gota de sangre en tu sonrisa.⁷⁷

Não podendo ser capturada em sua totalidade pela memória, a cidade de Neruda é reconstruída em uma alegoria feminina, que tem partes e sentimentos humanos (joelhos, olhos, rosto saliva, sangue, sonhos, sorriso). Sua fragilidade decorre da própria alienação política de ter se tornado colmeia (*panal*) pobre, sem coesão e em estado roto. Por isso, pode ser surpreendida em ataques apoiados pelo Estado e pela Igreja, nascidos dela mesma (Um espasmo negro / de generais, uma onda / de batinas raivosas / rompeu entre seus joelhos / suas lamaçais águas, seus rios de saliva).⁷⁸ Os espaços ociosos desta Espanha da Guerra Civil dão ao espaço urbano de Madri um aspecto de passado escoado, do qual não há senão lembranças também lacunares.

A poesia de Vallejo trata dessa lacuna justamente por não falar de espaço algum específico na Espanha, já que o poeta não vivenciou esse país como local de acolhimento, mas é uma imagem produzida pela desumanização proveniente da Guerra Civil. O caráter universal de seus versos ocasiona um enfoque de compartilhamento com o ser humano em si. Esta temática pode ser notada especialmente nestes versos do poema intitulado IV:

Los mendigos pelean por España,
 mendigando en París, en Roma, en Praga
 y mendigando así, con mano gótica, rogante,
 los pies de los Apóstolos, en Londres, en New York, en Méjico.⁷⁹

Como mendigo, o homem não tem espaço definido. Luta *pela* Espanha e não nela. Não se encontra inserido em um lugar, mas vê nele um motivo para contar suas experiências. Não pertence a um lugar, mas vê no estranho, no estrangeiro, uma possibilidade de identificação. Assim como o próprio Vallejo, que havia já passado por territórios diversos –

NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 368-369.

⁷⁸ A representação da sociedade espanhola como uma colmeia seria retomada na novela *La colmena*, de Camilo José Cela.

⁷⁹ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p. 292.

Peru, França, Espanha e União Soviética – o mendigo, figura alegórica do humano em si, parece predestinado ao deslocamento, pois só assim há uma possibilidade de encontro com o *Outro*. Mas o mendigo é também a alegoria do próprio poeta, que só encontra no espaço vazio a razão de seus versos.

A consciência histórica na palavra de cada um dos poetas nasce do próprio ato de enunciação deslocada. Mesmo falando sobre locais físicos definidos, seu discurso verte sobre o complexo espaço cultural latino-americano. Na busca do arquivo do iberismo na Espanha, sua poesia também percorre novos caminhos.

Se tomarmos o autor como um leitor, um tradutor e um produtor de elementos do arquivo (PEREIRA, 2009), podemos afirmar que Neruda, Vallejo, Murilo e João Cabral vão ao arquivo do iberismo, via Espanha, renovando seus elementos constituintes, o que gera uma nova formação arquivística tanto em relação à imagem alegórica que constroem daquele país quanto em relação às respectivas produções literárias de cada um. Em outras palavras, falar a partir da Espanha interfere no modo como esses intelectuais latino-americanos veem o “outro”, assim como no modo como seu discurso é produzido.

A ida ao arquivo possibilita a recuperação de uma memória formada de imagens ideais, por exemplo, a imagem da Espanha como uma casa, mas também denuncia esta imagem como construção alegórica, pautada em falhas. Por isso, a Espanha que aparece nos versos aqui estudados é muito mais um espaço de contradições e diferenças do que propriamente um lugar acolhedor, embora o desejo de ir a esse espaço seja oriundo daquela idealização. Ao registrarem em escrita essa experiência, esses poetas mostram a intenção de deixar uma escrita sobre suas impressões sobre a Espanha. A questão que norteia este ato é: por que este arquivo merece ser fixado e reproduzido?

2.1.- O poeta como intelectual

Ler a Espanha. Traduzir a Espanha. Escrever a Espanha. Através da linguagem poética, quatro latino-americanos abrem o arquivo do iberismo através de *locus* de enunciação oposto ao do registrado pela colonização. Mas tal ação também reverbera no *locus* original, matriz de cada um deles. Não é, portanto, uma ação isenta de resultados.

Compreender a América é muito difícil, como afirmou o poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade. O arquivo do iberismo construído através das experiências desses poetas na Espanha é um discurso possível. Como intelectuais críticos e às vezes ativos, eles

buscam, em um desejo de Espanha, o suprimento, ainda que de modo precário, da lacuna chamada América.

A literatura é o suporte escolhido para que o arquivo do iberismo seja aberto. Por seus papéis como intelectuais, Neruda, Vallejo, Murilo e João Cabral se colocam como *arcontes* desse arquivo, palavra cuja acepção remete também à origem de todos os arquivos.

Segundo Derrida, os *arcontes* foram, na Grécia antiga, magistrados encarregados de guardar os documentos oficiais e tinham tanto a responsabilidade da segurança física do depósito e do suporte, quanto a autorização para interpretar esses arquivos. Foram os primeiros consignadores de arquivos: tinham a função de reunir, identificar e classificar signos. O intelectual moderno, especialmente após o século XX, tentou se redimir desse poder absoluto ao aliar o pensamento crítico a ações sociais participativas.

As experiências de Espanha são registradas em linguagem literária. Trata-se, pois, de um arquivo literário do iberismo. Uma questão fundamental que se coloca é, então, de que modo uma enunciação diferenciada (poetas latino-americanos falando sobre a Espanha) interfere na abertura e renovação desse arquivo? Em outras palavras, o fato de serem intelectuais estrangeiros (mas depositários desse arquivo modificado) influencia a maneira como constroem imagens de Espanha?

A própria semântica do termo intelectual é intrincada. Como substantivo, pode ser associado à racionalidade e, por conseguinte, opositor à emoção. Como adjetivo, corresponde às faculdades cognitivas mais apuradas – a inteligência. Sua concepção sofreu inúmeras mudanças ao longo do tempo, desvinculando-se, muitas vezes, da condição enaltecida de sua ação. Enquanto indivíduo laborativo, o intelectual é um ser dotado de características que o distingue dos demais seres da sociedade.

Gramsci aponta que a faculdade intelectual é inerente a todo ser humano, mas somente certos homens exercem esta função, o que leva à criação de uma categoria especializada na sociedade.

A relação dos intelectuais e o mundo da produção não é imediata, como ocorre no caso dos grupos sociais fundamentais, mas é “mediatizada”, em diversos graus, por todo o tecido social, pelo conjunto das superestruturas, do qual os intelectuais são precisamente os “funcionários”.⁸⁰

O que Gramsci revela aqui é a inerente existência de uma dependência do intelectual para com certas organizações sociais, como a escola e outras instituições promotoras da “alta

⁸⁰ GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: *Cadernos do cárcere*. Vol. 2. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 20.

cultura”. Mas este é um ponto de vista com limitações. Vale lembrar que Gramsci escreveu a maior parte de suas anotações na cadeia, durante o prenúncio e o advento da Segunda Guerra Mundial, contexto do fascismo na Itália. Isso pressupunha a necessidade de iminentes escolhas políticas do indivíduo, que precisava agregar-se a uma ideologia ou uma bandeira, contra ou a favor. Considerar que o trabalho intelectual sempre sofre interferência de segmentos sociais é minimizar sua capacidade de também interferir, alçando-o à condição de imune a experiências e anseios pessoais, ou seja, é reduzir o intelectual a um mero reprodutor de ideias. Ainda assim, a teoria de Gramsci reitera a importância fundamental da atividade intelectual na sociedade, pois é parte do processo formativo do indivíduo. Embora esbarrasse numa classificação um tanto opositiva (intelectual orgânico ou não-orgânico, urbano ou rural, filiado ou não filiado a partidos políticos etc.), sua grande lição foi refletir sobre as amplas possibilidades de atuação do intelectual. Por isso, ele sugere que o intelectual que desponta no século XX não pode ser afeito somente às palavras. Deve também se inserir nas atividades práticas, organizando e construindo sempre.

Ao examinar sua geração intelectual, anterior a Segunda Guerra, Sartre afirmou que a literatura dessa época surgiu de um necessário momento de rompimento com os escritores precedentes, que trabalhavam sob a ótica de uma subjetividade privilegiada. No emergir do pré-guerra, a palavra torna-se instrumento de luta. Como consequência, o escritor devia ter urgência de assumir sua palavra.

Herdeiros de uma escamoteação histórica nascida pela ilusão de paz mundial do entreguerras, restava a esses intelectuais enxergar a historicidade de seu próprio labor.

Segundo Sartre (1989, p. 172), “quando cada palavra pode custar uma vida é preciso economizar palavras, não se deve perder tempo fazendo gemer os violinos: vai-se direto ao ponto, sem rodeios.”. Neste sentido, o papel do intelectual naquele momento deveria ser de engajamento, o que requer fundamentalmente fazer escolhas.

Os intelectuais dessa terceira geração⁸¹, profundamente influenciados pela destruição causada pelas guerras, veem na práxis sua maior aliada. Pablo Neruda e César Vallejo não se limitaram a escrever sobre suas experiências na Guerra Civil. O poeta chileno, mesmo depois de deixar a Espanha e ir para Paris, chegou a usufruir sua influência como diplomata para promover auxílio a inúmeros refugiados espanhóis. Vallejo chegou a participar de frentes de batalha nas ruas de Madri.

⁸¹ Sartre ainda trata de duas gerações: a primeira, de autores anteriores a 1914 e a segunda, marcada pelo surrealismo.

Uma ampliação do pensamento de Sartre vem das reflexões Norberto Bobbio, que chama a atenção para o fato de que os intelectuais não pertencem a um grupo homogêneo nem podem ser considerados de forma generalista.

Para Bobbio (1997, p. 64), o intelectual “é alguém que não faz coisas, mas reflete sobre as coisas, que não maneja objetos, mas símbolos, alguém cujos instrumentos de trabalho não são máquinas, mas ideias.”. Seu objeto de trabalho é, portanto, matéria fugidia e dinâmica. Possivelmente por esta razão seu papel na sociedade é margeado por incertezas e questionamentos. Ao mesmo tempo em que são vistos como executores de um papel superior, os intelectuais se confrontam com os dilemas de sua responsabilidade: a quem atender? como não se deixar interferir? que verdades denunciar? Ao exercer sua atividade de trabalhar ideias, o intelectual tenta elaborar respostas para os anseios de uma parte da sociedade, devendo a ela seu compromisso, o que lhes dá uma autonomia quase inexistente.

Mas seria o intelectual um “funcionário”, como enunciou Gramsci? Bobbio destaca que este é um problema exclusivamente moral que depende de escolhas pessoais, não somente de instâncias sociais. Neste caso, uma solução parcial para o dilema das predileções é a atuação do que ele denomina “intelectual mediador”, que se vale do método racional para uma interlocução com outros intelectuais, apresentando argumentos coerentes com base na fundamental tolerância. Mas lembramos aqui que mesmo o intelectual mediador é originado de engajamento político e filosófico, escolhido em decorrência de suas experiências e anseios como indivíduo crítico. Vallejo, Neruda, Murilo e João Cabral não escreveriam de um ponto de vista oblíquo sobre a Espanha se não fosse por causa de seu deslocamento⁸² geográfico e cultural e de suas inquietações existenciais.

Daí que a importância do intelectual, que se instala justamente a partir de sua participação e atuação específicas na sociedade, conforme explica Carlinda Nunez:

O intelectual brota entre dramaturgos, pintores, romancistas, filósofos, cientistas, urbanistas, designers, ambientalistas que, afastando-se de suas funções específicas, emprestam seu prestígio e a autoridade conquistada em suas áreas de atuação a causas indeterminadas. Valores absolutos norteiam os intelectuais, diferidos dos políticos, que se guiam primeiramente por interesses nacionais ou partidários. Não está na vida política como político, nem fora dela, como um especialista.⁸³

⁸² Tanto no sentido de transposição espacial quanto de desarticulação.

⁸³ NUNEZ, C. F. P. . Berlim - A cidade sonhada por Brecht. In: Francisco Venceslau dos Santos e Carlinda Fragale Pate Nuñez. (Org.). Prismas 8 - **O Intelectual, a literatura e o poder**. 1 ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2008, p. 39.

Não há dúvida de que o intelectual é um produtor simbólico que tem de lidar com uma atuação distinta. Exerce uma função política de direcionamento, mas não é um político propriamente dito, já que não cumpre mandatos de estadista. É principalmente um participante crítico em toda a cena política, ainda que isso corresponda a ações rotineiras e prosaicas como trabalhar em gabinetes, dar aulas, assinar um artigo, ou quem sabe, fazer literatura. Como resultado desse poder político lateral, o intelectual realiza um constante trabalho de formação (e transformação) de discursos e em consequência, coloca a si próprio também como uma formação discursiva, pois é derivado de linhas de pensamento que coadunam com suas próprias ações.

Foucault (2007, p. 43) explica que a formação discursiva ocorre quando se pode descrever certo número de enunciados e quando há uma regularidade entre objetos, tipos de enunciação, conceitos e escolhas temáticas. As regras dessa formação dependem do próprio discurso e não na mentalidade individual, pois são criadas a partir das relações estabelecidas entre diversos enunciados. São os sistemas de enunciados que configuram, segundo Foucault, o arquivo.

Do ponto de vista das teorias do arquivo de Jacques Derrida e de Michel Foucault, o intelectual realiza um trabalho arqueológico de recuperação da memória, uma vez que sua ida ao arquivo configura uma tentativa de sobrepujar a ação destruidora do tempo. Mas ao mesmo tempo, ele interfere nesses arquivos quando introduz novos elementos, formados a partir de sua experiência e seu saber. Sua autoridade arcôntica de guardião e de organizador de signos garante a possibilidade de estender esse arquivo para novas dimensões.

A tarefa do intelectual é eminentemente política, embora não atrelada à atuação política que pressupõe ligação com partidos e cargos. O intelectual age politicamente quando expressa, em seu ofício, condutas, crenças e dúvidas sobre a sociedade. Bobbio, contudo, rejeita o termo engajamento, preferindo falar da responsabilidade do intelectual, que aponta como um sério problema, pois, ao responder por suas ideias, enfrenta duas consequências: deve ter em conta o público a quem se dirige e deve responder a alguém.

A este respeito, é preciso considerar a importância de escolhas feitas por Neruda, Vallejo, Murilo e João Cabral, que escrevem a partir da Espanha, nação notadamente imperialista, mas que escrevem a partir de uma voz quase estrangeira. Escrevem em poesia, gênero literário subjetivo e não tão celebrado pelas massas quanto o romance. Apesar de suas diferentes trajetórias pessoais e profissionais, são ligados literariamente por essas escolhas. Como intelectuais, cada um deles faz sua escritura tornar-se política pela própria relação entre ação e poesia.

2.2. Vozes em trânsito

As considerações teóricas apresentadas acima nos permitirão examinar a trajetória intelectual dos quatro poetas, procurando investigar por que razões eles escreveram a partir da Espanha.

Se tomarmos o trabalho profissional que cada um exercia além da produção literária, veremos que existem confluências que respondem a razão de suas escolhas. Em suas funções de intelectuais letrados, conviveram com variadas correntes de pensamento e de ação, nas quais se engajaram ou refutaram. As atividades exercidas por eles proporcionaram, por sua vez, o contato com o universo espanhol, fator fundamental para a escrita de suas obras posteriores.

A importância da crítica biográfica para a compreensão desses textos a partir da Espanha se deve ao fato de que Neruda, Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto partem de experiências pessoais e diferenciadas para registrarem em poesia sua perspectiva de enunciação. Eneida Maria de Souza (2002, p. 111) explica que “A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor- correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais.”.

Como rede discursiva em constante transformação, o arquivo do iberismo constrói-se não somente pelo registro literário, mas também pela permeabilidade das influências culturais daqueles que o produzem.

Para a análise pretendida agrupamos os poetas de acordo com sua atividade laborativa, o que se justifica pela correlação entre a criação literária e o meio de sustentação (financeiro ou fraternal) de que eles usufruíram em sua permanência no estrangeiro.

2.2.1. Diplomacia e literatura de João Cabral e Neruda

João Cabral de Melo Neto e Pablo Neruda foram intelectuais com uma função política própria – a diplomacia. O poeta chileno iniciou sua carreira muito jovem. Em suas memórias ele relata que, ao ser perguntado onde gostaria de servir, escolheu, dos países arrolados, um nome que lhe parecia menos estranho, uma vez que não conhecia a localização da maior parte

deles. Iniciou, assim, sua carreira, como cônsul *ad honorem* em Rangun, Birmânia. No período de 1927 a 1933, Neruda dividiu-se entre as mais diversas e exóticas localizações diplomáticas chilenas no Oriente, passando pela Birmânia, pelo Ceilão, por Java e por Singapura.

Somente em 1934 ele se estabeleceu em Barcelona, fixando-se, pouco tempo depois em Madri, onde permaneceu até o início da perseguição política do governo franquista. Passou então a residir em Paris (morada imediata da maior parte dos refugiados). Lá passou a exercer a função de cônsul para a emigração espanhola, cargo que lhe facilitou as manobras para acionar o navio Winnipeg, que transportou inúmeros refugiados ao Chile. Seu último posto foi na cidade do México, onde permaneceu até 1943, época em que retorna país natal, não sem antes passar por diversos territórios da costa do Pacífico, como Panamá, Colômbia e Peru. Esta expansão de territórios visitados deu a Neruda uma perspectiva de sua própria estrangeiridade, mesmo ocupando postos políticos protegidos por sua pátria. Sobre tal situação, ele comentou em suas memórias:

En el fondo- explico yo- estos consulados eran productos de la fantasía y de la *self-importance* que solemos darnos los americanos del sur. Por otra parte, ya he dicho que en esos sitios lejanísimos embarcaban para Chile yute, parafina sólida para fabricar velas y, sobre todo, té, mucho té. Los chilenos tomamos té cuatro veces al día. Y no podemos cultivarlo.⁸⁴

É uma crítica paradoxal, mas fazer parte de um grupo letrado não o eximia de ter que se submeter a interesses econômicos. Embora pareça curioso que o Chile mantivesse postos diplomáticos em lugares tão longínquos como o Ceilão, é importante destacar que esta era uma das maiores regiões produtoras de chá do mundo àquela época e o Chile tinha muito mais interesses econômicos do que diplomáticos naquele território. Neruda tinha consciência de que como diplomata, exercia um poder governamental, mas também servia a este poder

Foi este poder que permitiu ao poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto deslocar-se por vários lugares, como ele mesmo confessava. Mas também lhe produziu uma espécie de sinal de alerta em relação à sua própria língua, pois, segundo ele,

A carreira diplomática é uma carreira bem paga. Dá a você oportunidade de viajar. Dá a você oportunidade de viver noutros países. Dá a você lazer, porque não se conhece nenhum diplomata que tenha morrido de trabalhar. De forma que tem suas vantagens. Bom, agora, tem de desvantagens que você é um cidadão condenado (a não ser que você esteja em Portugal, e o

⁸⁴ NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, pp. 130-131.

português de Portugal já é diferente do nosso), você é um cidadão que vive e funciona em uma língua estrangeira.⁸⁵

O poeta pernambucano iniciou sua carreira diplomática em 1945, trabalhando inicialmente em cargos burocráticos no Brasil. Seu primeiro posto no exterior foi em Barcelona, em 1947 e ali ele encontrou a resistência catalã expressa na pintura de Joan Miró, de quem se tornaria amigo e admirador. Em Londres, para onde foi em 1950, trabalhou como vice-cônsul mas, ao ser acusado de subversão, retornou ao Brasil, permanecendo em regime de disponibilidade até 1953. Em sua volta para Barcelona, em 1956, ficou encarregado de fazer pesquisas históricas no Arquivo das Índias de Sevilha e passou a morar nesta cidade andaluza.

Entre idas e vindas, residiu ainda, em 1982, na cidade lusitana do Porto, onde exerceu o cargo de cônsul-geral. Esta outra experiência ibérica é registrada em uns poucos versos de poemas de *Sevilha Andando*, enfocando a atenuação das fronteiras culturais.

A Sevilha daquele período torna-se, então, matéria poética para João Cabral de Melo Neto (2006, p. 639), que vê nela o estímulo para percorrer o espaço urbano, experiência sintetizada nesta estrofe do poema “Sevilha Andando: “Só com andar pode trazer / a atmosfera Sevilha, cítrea / o formigueiro em festa / que faz o vivo de Sevilha.” .

Mas diferentemente do *flanêur*, que se nutre da banalização dos espaços, a experiência do andar em João Cabral provoca o despertar de um olhar dirigido ao detalhe que passa despercebido ao andador comum. Sevilha, cidade formigueiro em suas palavras, proporciona ao poeta pernambucano, já afeito à geometrização na poesia, uma experiência espacial distinta, pois diante das ruas estreitas e tortuosas, o andar toma o rumo constante de ir e vir.

Tanto no Chile quanto no Brasil, a carreira diplomática só foi regularizada por meio de concursos em 1945 e 1954, respectivamente, com a criação de institutos de admissão. Pablo Neruda e João Cabral de Melo Neto participaram, como diplomatas, de atividades ligadas à política exterior e também às relações culturais com as localidades as quais serviram.

Entretanto, o poeta chileno se utilizou muito mais das ações de protesto do que de negociações astutas e um exemplo dessa posição de *performance* é o episódio do navio Winnipeg. A experiência espanhola foi fundamental para que Neruda cada vez mais se engajasse politicamente, através da literatura ou participando efetivamente, através de cargos governamentais, dos acontecimentos em seu país.

⁸⁵ ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, S.P., Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 27.

Com a eleição do esquerdista Pedro Aguirre Cerda, do Partido Radical, para presidente do Chile⁸⁶, o diplomata Pablo Neruda ficou encarregado de controlar a migração espanhola no país e, para isso, assumiu a organização e direção do transporte de aproximadamente 2000 refugiados, que chegaram à costa chilena no navio Winnipeg. Pouco antes de o navio atracar em Valparaíso, o mesmo presidente Aguirre solicitou a Neruda que suspendesse os trabalhos, ordem que o poeta se recusaria a cumprir, preferindo ir a Paris, de onde sairia a embarcação, para se juntar aos exilados. O episódio foi assim narrado, em suas memórias:

Los embarcamos finalmente en el Winnipeg. En el mismo sitio de embarque se juntaron maridos y mujeres, padres e hijos, que habían sido separados por largo tiempo y que venían de uno y otro confín de Europa o de África. A cada tren que llegaba se precipitaba la multitud de los que esperaban. Entre carreras, lágrimas y gritos, reconocían a los seres amados que sacaban la cabeza en racimos humanos por las ventanillas. Todos fueron entrando al barco. Eran pescadores, campesinos, obreros, intelectuales, una muestra de la fuerza, del heroísmo y del trabajo. Mi poesía en su lucha había logrado encontrarles patria. Y me sentí orgulloso.⁸⁷

Um ponto a ser destacado neste depoimento de Neruda é seu posicionamento como combatente através da poesia, o que lhe conferia um sentimento de dignidade pessoal. Unindo a atividade intelectual à atitude pragmática, o poeta chileno conferia à poesia uma nova expectativa: a de luta contra as injustiças do mundo.

Note-se que a ida ao arquivo do iberismo através da Espanha proporciona aqui uma renovação de perspectivas. Se na história da colonização da América, o europeu era o invasor, no contexto da Guerra Civil, se encaixa na categoria de refugiado. Podemos conceber o refugiado como um indivíduo do qual foi usurpado o direito de pátria, isto é, de pertencimento. É nesse sentido que Neruda afirma o orgulho de ver que sua poesia “havia conseguido encontrar-lhes pátria”. O Chile, pátria de formação europeia e indígena, era, naquele momento, a casa de todos. Daí que, à insuficiência do arquivo literário se adiciona uma influência emocional, amparada pela ação filantrópica e pela oportunidade política.

João Cabral de Melo Neto, por outro lado, foi um intelectual incomodado muitas vezes pela política partidária. Isso talvez seja explicado pelo fato do poeta pernambucano ter vivido, em dois momentos de sua vida, a experiência da perseguição. Primeiro em 1930, quando, devido a complicações políticas com o governo de Getúlio Vargas, seu pai teve que abandonar o engenho e mudar-se com a família para Recife. Segundo, no ano de 1952, pelo

⁸⁶ Cf. RAMÓN, Armando de. **Breve historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días**. Col Historias Americanas. Buenos Aires: Biblos, 2001.

⁸⁷ NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, p.182.

episódio de suspensão temporária de sua atuação diplomática no Itamarati, ocasionada por uma denúncia anônima de que ele seria um escritor comunista. Ambos os episódios ocasionam deslocamentos inesperados, o que o afeta profundamente.

De fato, João Cabral de Melo Neto é artista do projeto de transição entre literatura e política. Ao mesmo tempo em que se envolve com intelectuais de esquerda durante suas estadias na Espanha, o faz por admiração ao trabalho artístico que estes realizavam, não por sua opinião política. Há uma correspondência intrínseca entre essa postura de João Cabral e o que Barthes diferenciou como “escritor” e “escrevente”.

O escritor é aquele que constantemente interroga o mundo e que vê na palavra um trabalho incessante. Em suas palavras, “o escritor concebe a literatura como fim, o mundo lhe devolve como meio” (1999, p. 33). O engajamento proveniente dessa postura revigora a própria força de enunciação da palavra, embora para o escritor a verdadeira responsabilidade intelectual seja a de “suportar a literatura como um engajamento fracassado” (1999, p. 35). O escritor de Barthes estaria próximo do intelectual da terceira geração discutido por Sartre. Já o escrevente vê no mundo um fim (testemunhar, explicar, ensinar) no qual a palavra é apenas condutora. Seu projeto de comunicação é ingênuo porque seu discurso se restringe a ser enunciativo, transformando o pensamento em mercadoria. Barthes aponta que, contraditoriamente, o intelectual hoje⁸⁸ requer tornar-se um “tipo bastardo”: ser tanto escritor quanto escrevente.

João Cabral de Melo Neto é esse intelectual congregador, cuja atividade foi alegoricamente registrada neste poema:

Sevilhizar o mundo

Como é impossível, por enquanto,
Civilizar toda a terra,
O que não veremos, verão,
de certo, nossas tetranetas,

infundir na terra esse alerta,
fazê-la uma enorme Sevilha,
que é a contra-pelo, onde uma viva
guerrilha do ser, pode a guerra.⁸⁹

O interessante jogo sonoro de civilizar / sevilhizar é usado como pista da insuficiência das ações político-partidárias. Civilizar é impor normas, enquanto *sevilhizar* significa

⁸⁸ Barthes escreveu *Crítica e Verdade* durante os anos de 1960.

⁸⁹ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 663.

aproximar diferenças, pois parte da noção de que Sevilha foi uma cidade aglutinadora de culturas variadas: mouros, árabes, berberes, etc. *Sevilhizar*, neologismo cabralino, é mais que tudo, traduzir. Por isso, ainda que não mostre resultados imediatos (o que não veremos, verão,/ de certo, nossas tetranetas), a poesia, como atividade intelectual, revigora possibilidades críticas. Sevilha pode ser feita através de palavras para representar não somente uma cidade espanhola, mas um caminho de combate. Como parte do arquivo do iberismo, significa um caminho a “contrapelo”, isto é, ao revés, pois se é a imagem mais estereotipada da Espanha, com o flamenco e as touradas, também representa a resistência espanhola dentro da própria Espanha, já que o domínio mouro se estendeu por três séculos na região, sendo efetivamente derrotado pelos reinos cristãos somente em 1492.

2.2.2. Resistência do espaço – a poesia de Murilo Mendes

Interagir com o mundo sempre foi uma das atitudes mais genuínas de Murilo Mendes.

Nascido na cidade de Juiz de Fora, no início do século XX, o poeta cresceu no seio de uma típica família da burguesia mineira. Mas a cidade, nessa época, já havia passado por um profundo processo de urbanização que lhe impunha características de cidade industrializada. A ferrovia havia chegado na década de 1870, permitindo intensa comunicação com outras cidades, especialmente o Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que criava um centro de baldeação por sua localização privilegiada entre o interior e o litoral. Esse espaço fronteiriço interferia até mesmo no traçado das ruas que compõem ainda hoje o centro de cidade, em que era notória a divisão entre o lado do estilo de vida burguês e o proletário. Com um passado histórico de povoado ligado geograficamente à metrópole e com um futuro promissor de industrialização (era a “Manchester mineira”), Juiz de Fora era, no início do século XX, a cidade - espaço de tentativas de aceitação do “novo” e do “velho”, conforme se verificaria na convivência de construções arquitetônicas ecléticas como gótico e *art-nouveau*.

Esta movimentação se refletia no hábito de Murilo colar, quando criança, “pedaços da Europa e da Ásia em grandes cadernos”. Com o passar do tempo, o poeta foi trocando as brincadeiras por coleções de livros, pinturas e amigos referentes ao universo cultural espanhol.

De seu acervo literário, abrigado hoje no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, em Juiz de Fora, constam inúmeras obras sobre a Espanha, passando por críticas e obras literárias até a história do país. Poder-se-ia, a partir do inventário dessas obras, dizer que Murilo

engendra uma primeira viagem à Espanha através dos livros, tal é a variedade de aspectos do país que constam de sua biblioteca particular.

No início dos anos 50, o poeta empreendeu sua primeira estadia na Europa, em diversas missões culturais e apresentações de conferências, inclusive no território espanhol. No entanto, quando em 1956 apresentou uma proposta para lecionar na Espanha, teve seu visto de trabalho recusado pelo governo, como consequência das públicas manifestações do poeta contra o ditador alemão Adolph Hitler, de quem o General Franco era admirador. Mesmo conseguindo visitar o país algumas vezes a título de viagens culturais, o impedimento de uma estadia oficial no território espanhol o forçaria a se instalar na Itália, onde viveria nos anos seguintes, ensinando Literatura Brasileira na Universidade de Roma. O emprego como professor lhe garantia sustentar-se na Europa e ampliar consideravelmente seu acervo de obras de arte, compradas ou presenteadas por amigos. Mas frequentemente o poeta enfrentava dificuldades financeiras, especialmente devido ao período pós-fascismo vivenciado pela Itália e pelo fato de que a maior parte dos bens herdados de sua família estava ainda no Brasil.

A produção poética inicial de Murilo Mendes vinha de uma estética marcada pela sacralização da imagem através de uma poética da dor e da salvação, o que o aproxima em alguns pontos de César Vallejo, já que ambos recriam na literatura uma religiosidade plástica, em que a linguagem é uma imagem em constante transformação. Murilo, inclusive, conhecia e apreciava a poesia de Vallejo. No exemplar de *Trilce* que o poeta juiz-de-forano possuía, estão assinaladas por ele, a lápis, várias criações linguísticas do poeta peruano, como “¡Odumodneurtse! (poema XIII),”el homembreguilhermosecundario” (poema XX) ou “ternurosa avestruz” (poema XXI).

Mas enquanto Vallejo, em determinado momento de sua carreira, passa a negar declaradamente sua influência surrealista, os textos de Murilo Mendes nessa fase ainda apontam para algumas marcas de uma lógica caótica, produzidas através da experiência, num trabalho bem próximo do projeto surrealista. Da aparente acumulação de imagens díspares, surge uma coerência implícita do texto, do qual é preciso captar a importância do espaço nas relações entre imagem e poesia. É do amigo João Cabral de Melo Neto a observação de que na poesia muriliana o surrealismo se faz presente, ainda que de maneira diferente:

O dado da imagem com componentes absurdos é importante. Mas Murilo nunca construiu um poema. A única diferença entre os seus textos e os dos surrealistas é que estes faziam poemas enormes e os de Murilo eram curtos.

Em todos, a mesma justaposição de imagens. Não há uma estrutura fechada em si mesma. Há imagens paralelas que, de repente, cessam...⁹⁰

Isto é perceptível já no poema que abre o livro *Tempo Espanhol*. Embora o título se refira a uma das cidades fundadoras da Espanha, Numancia (atual Soria), reduto da civilização romana, também é uma remissão a Guernica, cidade-símbolo da destruição da Guerra Civil Espanhola, imortalizada em painel por Pablo Picasso. Guernica é uma “prefiguração”, isto é, representa algo que ainda não existe. Mas Numancia é uma imagem persistente, já que seus restos arqueológicos evidenciam a própria história espanhola:

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.⁹¹

Duas expressões se destacam no poema: “espaço nulo” e “dura memória da fome”. Ambas deixam evidente uma Espanha que se nutre de sua memória de grande civilização ocidental, mas que se consome nestas lembranças, desprezando, muitas vezes, outras possibilidades. Por isso, a semântica escolhida é visualmente concreta, como se oferecesse a imagem de segurança: coluna e paisagem térrea são elementos ligados ao chão, à raiz, metáforas valiosas para o princípio de tudo. Mas o poeta se vale também de significações de espaço para indicar um desejo de transgredir. A distribuição dos versos remete ao aspecto visual de uma coluna no texto. Mas a coluna mantida no espaço nulo não tem sustentação evidente, é apenas um marco ou um monumento. É, portanto, memória.

Ao reunir Numancia e Guernica no mesmo espaço do poema, Murilo Mendes já prenuncia sua intenção de ser um intelectual não rotulável: nem surrealista, nem modernista, nem de cunho místico-religioso. Sua poesia é matéria de transição. Por isso, origem e memória são representadas pela ação de resistência.

⁹⁰ ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, S.P., Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 138.

⁹¹ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p.577.

A formação da Espanha se deu por inúmeras invasões e influências de outros povos e tanto Numancia quanto Guernica exteriorizam a marca concreta disso: representam a Espanha com muitas camadas textuais superpostas. Um arquivo de muitos elementos.

2.2.3. Vallejo vai a Espanha

Seguindo os passos de seus conterrâneos, César Vallejo se mudou para a Europa, passando a residir, em 1923, em Paris. Lá, mesmo sem saber falar fluentemente o idioma francês, consegue entrar em contato com artistas de renome, como o pintor e escultor espanhol Juan Gris, de influência cubista, e o escritor chileno Vicente Huidobro, participando, com eles, de atividades de caráter vanguardista.

Paris tornara-se para o poeta peruano uma fonte de oportunidades para as artes, mas as constantes dificuldades econômicas o afligiam e constantemente ele necessitava pedir ajuda a amigos ou à família no Peru. Candidatando-se ao recebimento de uma bolsa de estudos pela Universidade de Madri, Vallejo viu aí a oportunidade de manter-se financeiramente na Europa, embora a concessão do benefício implicasse sua presença na capital espanhola, ação que o poeta protelou ao máximo.

A relação de César Vallejo com a Espanha parece ser movida, durante estes anos, por exata necessidade financeira, já que suas perspectivas literárias coadunavam muito mais com a França. Era lá que a intelectualidade cosmopolita se apresentava e era lá que estavam, a seu ver, as grandes oportunidades de publicação, embora raramente tivesse retorno pecuniário por isto. Não se pode afirmar, tampouco, que Vallejo se sentisse em casa em Paris. Primeiro, porque, ainda que a correspondência com sua família no Peru se torne escassa ao longo dos anos, há indícios, inclusive literários, de que ele nunca esqueceu suas origens andinas. Segundo, porque a constante falta de dinheiro o obrigava a mudar constantemente de endereço, passando por hotéis baratos e pensões de categoria duvidosa.

Quando eclodiu a Guerra Civil na Espanha, Vallejo foi nomeado para servir como jornalista correspondente de alguns periódicos. No entanto, foi seu envolvimento com as causas revolucionárias que lhe deu um senso de engajamento mais amplo. Além de colaborar arduamente na formação de Comitês de Defesa da causa republicana, Vallejo passou a manifestar cada vez mais veementemente sua opinião sobre as relações entre a arte e a política social. Um de seus mais incisivos escritos foi “La responsabilidad del escritor”, apresentado

no Segundo Congresso Internacional de Escritores, realizado em 1937, em Madrid, Valência, Barcelona e Paris.

César Vallejo é também um intelectual em trânsito. Embora a atividade diplomática de Neruda e João Cabral oferecesse inúmeras oportunidades de viagens e Murilo Mendes ter conhecido muitos lugares em suas atividades culturais, é Vallejo o mais transitivo deles, pois seus deslocamentos espaciais apontam para uma incursão sempre traumatizada em novos espaços. Seus deslocamentos são sempre impulsionados por reveses.

Primeiro, saiu do pequeno povoado de Santiago de Chuco para Lima, com o intuito de estudar na Universidade, onde se deparou com o distanciamento entre o mundo acadêmico e o mundo proletário. Com a publicação e boa recepção de suas primeiras obras (*Trilce* e *Los Heraldos Negros*), resolveu ir para Paris, cidade que lhe pareceu mais cordial, pois, no Peru, além de conviver frequentemente com a pecha de ser mestiço, neto bastardo de padres católicos e pobres, Vallejo começara em *Trilce* um projeto de renovação estilística e formal em seus poemas, que não agradou ao leitor comum. Ir para Paris significava, sobretudo, fazer parte de um grupo.

Malcolm Bradbury aponta que a literatura do modernismo desenvolveu-se essencialmente no ambiente urbano, pois as grandes cidades, como Paris, Chicago, Nova Iorque e Zurique eram centros de confluência da comunidade intelectual. A cidade atraía e repelia, ao mesmo tempo, a intelectualidade ávida de novas ideias e políticas. Conforme explica Bradbury, a cidade:

[...] tende a situar o artista moderno na cidade, não por estar aí seu material moderno, mas por constituir seu ponto de vista moderno. Muitas obras modernas assumiram suas posições, adotaram suas perspectivas a partir de um certo tipo de distanciamento, de uma certa postura de exílio – um distanciamento das origens locais, das ligações de classe, das obrigações e deveres específicos de quem ocupa um papel designado numa cultura coesa. Em sua crescente imersão na cidade, o artista se aproximou da condição do intelectual.⁹²

Ir para a Europa, significava, para os jovens intelectuais ibero-americanos do início do século XX, viver em Paris. A capital francesa, já assumidamente o centro cultural do mundo no entre-séculos, era a representação de um ansiado desejo de universalização, uma vez que estar *lá* era ver melhor o *cá*, isto é, o estrangeiro possibilitava, sobretudo, ter uma visão alternativa do espaço americano, conforme explica Monsiváis:

⁹² BRADBURY, Malcolm. MACFARLANE, James.(org.) **Modernismo: guia geral**. Trad.Denise Bohman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 77.

Una meta de los escritores de Iberoamérica: ver desde fuera las culturas nacionales, para reconocerlas casi objetivamente, cotejándolas con la francesa. Paris, lugar privilegiado de encuentro, es incluso centro editorial del mundo de habla hispana. Em las primeras décadas del siglo XX, escritores y artistas hoy muy vigentes o un tanto olvidados viven en París, objeto de envidia reverente de los jóvenes aspirantes en Iberoamérica.⁹³

Para Vallejo, cuja origem mestiça sempre fora uma questão complexa, Paris significava sobretudo buscar seus pares, apesar das dificuldades econômicas constantes. Estar em Paris, e mais tarde em Madri, deu ao poeta peruano a sustentação para o trabalho inovador iniciado em *Trilce*.

Em Paris, depois de um período de extrema penúria e de frequentes problemas de saúde, começou a trabalhar como secretário na empresa “Os Grandes Jornais Ibero-americanos”, de Alejandro Sux, através da qual foi lançado o importante periódico franco-espanhol *Nuestra América*, em que Vallejo escreveria até meados de 1926. Para tentar equilibrar sua situação, resolveu solicitar uma bolsa de estudos ao governo espanhol para terminar seus estudos na área de Jurisprudência. Nesta época, a Universidade de Madri mantinha um programa de concessão de bolsas a estudantes peruanos e Vallejo, ao saber da vacância de uma delas, se candidata, com o intermédio do amigo escritor e diplomata Pablo Abril de Vivero. Na verdade, seu intento era permanecer em Paris com o dinheiro da bolsa e o salário da empresa. Além disso, surge uma dificuldade em matricular-se na Universidade pois o poeta só tinha o certificado provisório de seus estudos anteriores. O certificado legal só chegaria em suas mãos em abril de 1926.

Vallejo aspirava Paris como uma espécie de alento de seu sofrimento por ser um deslocado em seu próprio país. Mas também via na cidade francesa, de alma cosmopolita, uma chance de reconhecimento de seu trabalho literário.

Nem Lima nem Paris. É na Espanha que o poeta alcança seu terceiro e mais produtivo deslocamento. A partir de sua experiência na Guerra Civil Espanhola, Vallejo passou a defender o socialismo, ainda que sua vida pessoal, repleta de miséria, se rendesse muitas vezes ao capitalismo. Mesmo para produzir seu trabalho crítico e literário nas inúmeras publicações da época, era preciso agarrar-se a questões financeiras: receber pelo trabalho feito ou ter dinheiro para investir. Na verdade, Vallejo crê pertencer ao povo pobre e ingênuo, mas também se coloca como um intelectual defensor, e por isso diferente, desse povo. No poema

⁹³ MONSIVÁIS, Carlos. **Aires de família. Cultura y sociedad en América Latina**. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A., 2000, p.126.

Himno a los voluntarios de la República, os últimos versos são bastante reveladores deste conflito:

Para que vosotros,
voluntarios de España y del mundo vinierais,
soñé que era yo bueno, y era para ver
vuestra sangre, voluntarios...
De esto hace mucho pecho, muchas ansias,
muchos camellos en edad de orar.
Marcha hoy de vuestra parte el bien ardiendo,
os siguen com cariño los reptiles de pestaña inmanente
y, a dos pasos, a uno,
la dirección del agua que corre a ver su límite antes que arda.⁹⁴

Em uma linguagem repleta de imagens, provavelmente uma herança do surrealismo, Vallejo mostra um mundo marcado pelo sangue, que assim como a água, escorre facilmente. Um mundo bipartido entre dois tipos de animais ligados à aridez da terra. De um lado o camelo, acostumado a andar longas distâncias sem se abater, e de outro, répteis, que costumam ter pés tão curtos que dão a impressão de se rastejar quando se deslocam. Para não sucumbirem, os alegóricos camelos do poema oram, enquanto os répteis os seguem. Muito possivelmente Vallejo não se refira a orar no sentido de professar uma prece, mas sim no sentido de proferir um enunciado, o que indica que, diante daquele quadro de destruição e sangue provocados pela Guerra Civil, cabe ao poeta e outros intelectuais, lutarem com palavras. Aos “répteis”, só um convite é feito: segui-los.

A expressão “sonhei que eu era bom” evidencia uma necessidade de assumir uma postura diferenciada. O “bom” intelectual é fundamente aquele que traz ordem ao caos, levando ao leitor, não a ordenação, mas à explicação desse caos. Distanciando-se do intelectual da cidade letrada, Vallejo propõe uma nova perspectiva crítica: em vez de transcrever o iberismo, traduzi-lo.

2.3. O intelectual e o arquivo latino-americano

O crítico brasileiro Silviano Santiago, em clássico ensaio, sugere que a condição peculiar do escritor latino-americano é estar sempre num “entre-lugar”, revelando uma capacidade de discernimento mais apurado, porque mais permeável. Isso decorre do fato de

⁹⁴ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Perú: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p. 286.

ter havido um apagamento da palavra europeia entre os povos indígenas, que não a aceitavam registrada materialmente e sim através da oralidade, ocasionando uma assimilação permeada dos códigos do colonizador e evitando assim um bilinguismo simplório. Forçada a ser um simulacro da Europa, a América transformou-se em cópia, mais original porém, do que o próprio objeto de duplicação, uma vez que revigora a cada instante a própria visão de mundo:

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz. A América Latina institui seu lugar no mapa da civilização ocidental graças ao movimento de desvio da norma, ativo e destruidor, que transfigura os elementos feitos e imutáveis que os europeus exportavam para o Novo Mundo.⁹⁵

A meu ver, essa capacidade de transformação do escritor latino-americano é também originada de dois grandes momentos de exercício da força intelectual: a formação da “cidade letrada”⁹⁶ e o aparecimento dos movimentos modernistas e de vanguarda. Enquanto no primeiro ocorre uma projeção da Ibéria na América Latina, no segundo insurge um movimento de rompimento dessa relação através da literatura.

Examinar o processo de fundação da “cidade letrada” e o surgimento da vanguarda latino-americana, contribui para melhor entender a produção literária dos poetas aqui estudados.

Para o crítico brasileiro Antonio Candido, a formação da literatura brasileira a partir da ideia de que seu surgimento se deveu à necessidade de instaurá-la como um sistema, no qual ficaria assegurado a continuidade de seu desenvolvimento. Por sistema literário, ele entende a existência de alguns elementos comuns ligados entre si: um grupo de produtores literários “mais ou menos conscientes de seu papel” (2000, p. 23), um público leitor e um mecanismo transmissor, como um estilo de escrita. Sob esse aspecto, até o século XVI só ocorreram no Brasil manifestações literárias.

Antonio Candido considera que a formação de um real sistema literário brasileiro teve início com os chamados árcades mineiros, com a fundação de academias e com a presença de intelectuais ilustrados. Soma-se a isso o desejo de *ter* uma literatura nacional.

⁹⁵ SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 16.

⁹⁶ Cf. RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. New Hampshire, USA: Ediciones del Norte, 1984.

No ensaio “Faca de dois gumes”, Candido reitera que esses fatores transformaram a literatura em peça chave para o processo de colonização, uma vez que nos trabalhos literários do período, “predomina a ideia conformista que a empresa colonizadora foi justa e fecunda, devendo ser aceita, louvada como implantação dos valores morais, religiosos e políticos que reduziam a barbárie em benefício da civilização.” (2000, p. 167)

Em diálogo com o pensamento de Antonio Candido, o crítico uruguaio Ángel Rama propôs a ideia de que a formação dos espaços urbanos na América Latina foi respaldada pela ação intelectual, especialmente na literatura.

No século XVIII, historiadores, filósofos, economistas, padres e escritores configuravam o apoio necessário ao projeto governista de ordenação do meio urbano e da consequente afirmação do processo colonizador. Eram intelectuais que faziam parte da “cidade letrada”, termo cunhado por Ángel Rama para explicar o espaço urbano desenvolvido a partir da ação colonizadora de ordenação através dos signos. Os intelectuais da cidade letrada formavam um grupo ativamente participativo da burocracia instalada pela colonização, ajudando a efetuar, através do exercício constante da linguagem escrita, a transmissão da ideologia do distanciamento entre espanhóis, *criollos* e nativos.

Se no começo era o verbo, também assim o foi durante a colonização da América Latina e a escrita era o mais precioso instrumento para evidenciá-lo. A fixação decorrente da palavra escrita se mostrava adequada para a organização das cidades. Como linguagem perenizada, o símbolo gráfico correspondia aos anseios de doutrinação colonial e instaurava um arquivo aparentemente menos deturpável.

Por esta razão, o discurso barroco foi o meio mais eficiente de desdobramento da projeção e do resultado dessa ordem. Ángel Rama expôs a influência fundamental do barroco na fundação das cidades letradas, analisando a atuação do intelectual na formação urbana colonial. Ao contrário do barroco europeu, que se desenvolveu em decorrência do movimento populacional do campo para a cidade, no Novo Mundo é no espaço urbano, local escolhido para o crescimento do processo colonizador, que o barroco ganha força. É a partir da instauração do meio urbano, com suas leis e traçados específicos, que o espaço agrícola deveria se estender. Duas razões são apontadas por Rama para o sucesso das cidades letradas: necessidades econômicas e políticas da ampla administração colonial e exigências impostas pela evangelização indígena. Nesse sentido, a cidade letrada latino-americana é a escrita espanhola *do barroco e através do barroco*:

El discurso barroco no se limita a las palabras, sino que las integra con los emblemas, jeroglíficos, empresas, apólogos, cifras, e inserta este enunciado complejo dentro de un despliegue teatral que apela a la pintura, la escultura, la música, los bailes, los colores, proporcionándoles el hilo rojo que para Goethe fijaba la significación de la diversidad⁹⁷

Não só a literatura, mas qualquer forma de arte expressa visualmente se tornava o anteparo necessário a esse projeto. Entretanto, o escritor era um dos intelectuais que mais adequadamente serviria à cidade letrada pois sua matéria-prima era o registro gráfico do discurso ordenador. A escrita literária configurava uma possibilidade inexorável de manutenção da cultura europeia no Novo Mundo:

Historicamente a literatura do período colonial foi algo imposto, inevitavelmente imposto, como o resto do equipamento cultural dos portugueses. E este de fato nada tem de negativo em si, desde que focalizemos a colonização, não pelo que poderia ter sido, mas pelo que realmente foi como processo de criação do País, com todas as suas misérias e grandezas.⁹⁸

Além disso, no mundo em crise do século XVIII, as novidades se acumulavam, gerando um encadeamento de transtornos que se transformavam em ameaças constantes ao sistema estabelecido. Desviar desse perigo era inevitável e a cultura barroca fornecia instrumentos eficazes para essa ação. Ao mesmo tempo, o barroco também aceitou incorporar sob novos aspectos a tradição herdada, pois do ponto de vista formal recria algumas regras do barroco europeu (especialmente espanhol), revelando um intelectual capaz de adaptar-se à adoção de novos paradigmas.

Este aspecto miscigenador do barroco americano é examinado por John Beverly também sob o ângulo da urbanização. O autor lembra que o barroco da América Latina trouxe como consequência a fundação da “cidade letrada”, dado seu caráter ordenador⁹⁹ e que além disso, serviu para promover a instituição da crítica literária latino-americana a partir do início da mercantilização da obra literária, amparada pela ampliação da educação pública e pelo consequente aumento do número de leitores, já que o intelectual orgânico do Absolutismo era

⁹⁷ RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. New Hampshire, USA: Ediciones del Norte, 1984, pp. 33-34.

⁹⁸ CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 176.

⁹⁹ Ángel Rama em seu livro *La ciudad letrada* chama a atenção para o caráter ambíguo da palavra “ordem” em espanhol, que pode significar tanto regra imposta quanto organização. Observamos que o mesmo ocorre em Português. Por isso, a demarcação dos diferentes estratos sociais implicava também a transformação da realidade física dos espaços urbanos a partir de um desenho urbanístico bem racionalizado.

um letrado. E ser letrado significava ter uma formação universitária, ser licenciado e pertencer, preferencialmente, à nobreza.

No âmbito latino-americano isso significava fundamentalmente ser um *criollo* e, por essa razão, o barroco extrapola seus limites estéticos, mestiçando-se também. A influência da poesia complexa e refinada do espanhol Luís de Góngora se faz sentir na literatura produzida nesse período, corroborando o papel do intelectual como propagador dos interesses da sociedade *criolla*:

O que caracteriza a poesia colonial americana é a maneira como o gongorismo é utilizado para mistificar através de sua poderosa alquimia estilística e metafórica as bases reais da riqueza e os bens de consumo no trabalho das massas indígenas. Isto é parte de seu serviço como prática da classe dominante.¹⁰⁰

O intelectual da cidade letrada era, portanto, um ser em contradição. Submisso ao poder colonizador, era também dotado de poder pela palavra, ainda que esta palavra tivesse propósitos unilateralmente delineados. Era um intelectual submisso, por assim dizer, pois compartilhar do poder não lhe conferia uma situação de poder, ao contrário, sua obediência era requerida para manter sua própria posição de influência das massas. Mas era também um intelectual audacioso, na medida em que desempenhava o papel mediador de tradução entre a língua pública oficial dos dirigentes da corte e a língua popular falada no âmbito familiar. Como consequência, segundo Antonio Candido,

... a literatura foi obrigada a imprimir na expressão herdada certas inflexões que a tornaram capaz de exprimir também a nova realidade natural e humana. Desse modo, deu-se no seio da cultura europeia uma espécie de experimentação, cujo resultado foram as literaturas nacionais da América Latina no que têm de prolongamento e novidade, cópia e invenção, automatismo e espontaneidade.¹⁰¹

No início do século XX, as grandes cidades se transformaram em núcleos de confluência de atividades culturais, uma decorrência da própria expansão paisagística. O espaço urbano se ampliou para dar vazão às mudanças da modernidade: grandes avenidas, fábricas, novos hábitos de consumo e uma estética diferenciadora dos bairros contribuíam para distinguir cada vez mais a emergente classe média de outros setores sociais menos

¹⁰⁰ BEVERLY, John. **Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco**. Colección Doxa y Episteme n° 12, Los Teques, Estado Miranda, Venezuela: Fondo Editorial A.L.E.M., 1997, p. 90.

¹⁰¹ CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 165.

privilegiados. Nesse contexto desenvolvimentista, apenas um grande centro urbano estrangeiro se sobressaía – Paris – que passara a ser o ponto de referência da modernidade e o almejado elo de ligação da América Latina com a Europa.

Os movimentos vanguardistas do Modernismo exigiam um escritor menos dependente do sistema político e ao mesmo tempo mais comprometido com os problemas sociais. Conforme explica Ana Pizarro,

La vanguardia se instala en un primer registro. Se trata de la ruptura como proceso del discurso y, en ella, la ciudad con su urbanismo desaforado, cosmopolita, sueño de la modernidad, se inscribe como lenguaje poético privilegiado, de estrategias múltiples: propuestas simultaneístas, rupturas cronológicas, descripción analítica cubista, la fragmentación que reorganiza el lenguaje buscando diferentes virtualidades de expresión témporo-espaciales para dar cuenta de esa relación nueva del sujeto con el medio urbano.¹⁰²

A vida intelectual latino-americana nas primeiras décadas do século XX amparava-se portanto, em movimentos divididos entre a inevitável influência cultural europeia e a necessidade de um discurso local mais incisivo. Questões como indigenismo, cultura popular, regionalismo, identidade americana, sociedade de classes, eram ainda timidamente debatidas, mas estavam na ordem do dia para os novos escritores que surgiam. Por isso, o intelectual que atravessa esta época é, sobretudo, um ser em crise porque se vê entre caminhos às vezes conflituosos. Este paradoxo é próprio dos movimentos vanguardistas.

A vanguarda artística inaugura a formação de uma nova consciência regional, que buscava dar conta da problemática decorrente desse período de transição pelo qual passavam os povos latino-americanos. Nesse caminho, as reflexões de Mariátegui e de Gilberto Freyre fundamentaram as produções artísticas do momento, pois elaboram um pensamento crítico a partir da própria formação histórica da América. Mariátegui, inclusive, foi um dos primeiros críticos a ver na poesia de César Vallejo a possibilidade de inovação na poesia:

Há em Vallejo um americanismo genuíno e essencial; não um americanismo descritivo ou localista. Vallejo não recorre ao folclore. A palavra quéchua, a rotação vernácula não se insere artificialmente em sua linguagem; são o produto espontâneo, célula própria, elemento orgânico.”¹⁰³

¹⁰² PIZARRO, Ana. **El sur y los trópicos. Ensayos de Literatura latino-americana.** Cuadernos de América sin nombre n° 10. Alicante, Universidad, 2004. Disponível na Internet: <<http://www.ua.es/grupo/literatura->>, p.124.

¹⁰³ MARIATEGUI, Jose Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana.** São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

Cabe aqui comentar que as palavras de Mariátegui incentivaram Vallejo, que viu finalmente a possibilidade de sua inovadora poesia ser compreendida. O entusiasmo fez com que aceitasse fundar com os amigos Pablo Abril de Vivero e Emilio Ribeiro uma revista literária em francês intitulada *La Semaine Parisienne*, mas o projeto naufragou rapidamente, pois o primeiro, provedor financeiro da revista, se encontrava sobrecarregado com o trabalho diplomático na Espanha e o segundo simplesmente desistira do empreendimento. Em meio a tantos entreveros financeiros, Vallejo consegue finalmente começar a receber o dinheiro mensal de sua bolsa de estudos, passando a ir esporadicamente a Madri.

No Brasil, a arte de vanguarda eclodiu tardiamente em relação aos vizinhos latino-americanos, desenvolvendo-se de forma plena somente a partir da segunda década, através do Modernismo, com a apresentação de inúmeros manifestos e de seu mais conhecido evento – a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Embora experiências inovadoras na literatura já estivessem presentes em alguns autores do começo do século, caso de Lima Barreto, a transgressão para uma arte incisivamente crítica só veio com o que se convencionou chamar de manifestos modernistas, encabeçados por escritores como Mário de Andrade e Oswald de Andrade.

Pode-se dizer que inovações temáticas e linguísticas impulsionaram o desenvolvimento de uma literatura em transformação, afeita a experimentações em novas linguagens. Mas estendido até a metade do século e diluído em fases distintas, o Modernismo brasileiro, especialmente a partir dos anos 30, trouxe uma correspondência maior com a produção literária dos países adjacentes no continente americano, já que mesmo pretendendo colocar em pauta questões sociais próprias, esbarrava em outras questões que constituíam uma complexa problemática de toda a América Latina. Regionalismos à parte, a literatura desse período procurava tratar de anseios inerentes à própria humanidade. Neste contexto, o amadurecimento da poesia é evidente: o verso livre predomina e os temas são fundamentalmente questionadores.

A respeito dessas mudanças, Antonio Candido ressalta que:

A consciência do subdesenvolvimento é posterior à Segunda Guerra Mundial e se manifestou claramente a partir dos anos de 1950. Mas desde o decênio de 1930 tinha havido mudança de orientação, sobretudo na ficção regionalista, que pode ser tomada como termômetro, dadas a sua generalidade e persistência. Ela abandona, então, a amenidade e curiosidade, pressentindo ou percebendo o que havia de mascaramento no encanto

pitoresco, ou no cavalherismo ornamental, com que antes se abordava o homem rústico.¹⁰⁴

Neruda, Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto apresentam-se, muitas vezes, divididos entre a ocupação de cargos oficiais ou empresariais, o desejo pessoal de projeção cultural e a vontade de produzir uma literatura mais assertiva. Por isso, se valem de suas experiências na Espanha para escreverem a partir dela, o que configura uma enunciação deslocada política e geograficamente.

2.4- Quem somos nós que vos falamos.

A trajetória de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto nos dá mostras das mudanças sofridas por eles no âmbito individual de produção literária e também das mudanças da própria ação dos intelectuais ao longo do século XX.

Da urgência da Guerra Civil, que convocou o engajamento político e até pragmático de escritores, artistas, jornalistas e outros, até a opressão da censura franquista, repudiada explícita ou veladamente na cena artística, a tarefa intelectual era correspondente ao ato de denunciar. Nessa linha encontram-se os versos de Neruda, de Vallejo e de forma menos enérgica, de Murilo Mendes.

Por outro lado, a poesia de João Cabral a partir da Espanha parece buscar uma tentativa de “conexão entre”, apontando para um posicionamento intelectual mais próximo ao do mediador proposto por Bobbio e assumindo plenamente a condição de “entre-lugar” apresentado por Silviano Santiago. Um fator importante contribui para esta diferença. Neruda, Vallejo e Murilo produzem seus poemas em uma época bem definida – início e auge do governo ditatorial de Francisco Franco- enquanto a poesia de João Cabral de Melo Neto atravessa vários momentos de Espanha, até sua ascensão como nação europeia economicamente promissora nos anos 90.

Vale lembrar que Neruda e João Cabral tomaram parte, ainda jovens, de funções diplomáticas que os levariam a entrar em contato com culturas diferentes e às vezes consideradas exóticas. Já Murilo Mendes foi, também, um viajante literário, dado seu

¹⁰⁴ CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, p. 142.

interesse, ainda no Brasil, pela literatura espanhola, conforme consta no acervo de sua biblioteca pessoal.¹⁰⁵

Mas o interesse de Vallejo pela Espanha parece um tanto vago, embora na juventude, tenha escrito uma tese, premiada inclusive, sobre o Romantismo espanhol. O que lhe confere, na verdade, maior originalidade, e talvez tenha sido este seu único objetivo, são as últimas páginas desse trabalho, onde apresenta uma veemente crítica à poesia do início do século XX no Peru, que, segundo Vallejo (2000, p.89) se deixava levar somente pelas influências estrangeiras (e por isso estranhas), negando as possibilidades de “proclamar nossa autonomia na literatura”. Mas foi principalmente a emergência da Guerra Civil que parece ter despertado no poeta uma relação afetiva com a Espanha.

Neruda e Vallejo já haviam publicado, em seus respectivos países, obras de boa aceitação crítica, mas não de tamanho reconhecimento popular. Ir para a Europa significava estar no centro das novidades literárias e Paris era a confluência de todas as discussões artísticas do momento. Vallejo já lançara *Los Heraldos Negros* e *Trilce*, se tornando um promissor poeta (ainda que de difícil linguagem) nos círculos literários peruanos, mas sua vida pessoal principalmente, tornara-se tumultuada demais para a elitista sociedade naquela época. Neruda já havia passado por vários países orientais e latino-americanos em razão de seu cargo diplomático, mas a Europa tinha ainda o prestígio que um escritor desejava alcançar, conforme o próprio poeta assim declarou:

Un premio literario estudiantil, cierta popularidad de mis nuevos libros y mi capa famosa, me habían proporcionado una pequeña aureola de respetabilidad, más allá de los círculos estéticos. Pero la vida cultural de nuestros países em los años 20 dependía exclusivamente de Europa, salvo contadas y heroicas excepciones.¹⁰⁶

Junto a indefinições financeiras e profissionais para ambos, a ida a Europa se tornara a melhor perspectiva para uma vida literária mais ativa e Paris era apenas a porta de entrada. Pablo Neruda e César Vallejo se conheceram na capital francesa, no final dos anos vinte. Foram apresentados por amigos em comum e, segundo narrativa do próprio Neruda, se aproximaram pelo fato de se sentirem forasteiros em uma nova terra, já que, além do idioma, diferiam-se do mundo europeu até pelo aspecto físico. Em suas memórias, Neruda faz a seguinte observação sobre o poeta peruano:

¹⁰⁵ Cf. Acervo da Biblioteca Murilo Mendes, no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, Juiz de Fora, M.G.

¹⁰⁶ NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, p. 90.

Vallejo era más bajo de estatura que yo, más delgado, más huesudo. Era también más indio que yo, con unos ojos muy oscuros y una frente muy alta y abovedada. Tenía un hermoso rostro incaico entristecido por cierta indudable majestad. Vanidoso como todos los poetas, le gustaba que le hablaran así de sus rastros aborígenes..¹⁰⁷

Cabe aqui perguntar se a imagem de Vallejo apontada por Neruda esbarra em um caráter padronizado, parecendo idealizar um passado americano desfeito pelo momento presente, ou seja, estático, pois a descrição alcança ares de monumentalização do índio (testa alta e abaulada, rosto incaico, majestade), metonímia exemplar de um passado perfeito. Embora o Chile também tivesse um passado de aculturação de tribos indígenas, como os mapuches, estes nunca foram motivo de desestabilização colonial. Ao contrário, a civilização incaica encontrada pelos primeiros espanhóis era bastante estruturada em termos sociais, políticos e econômicos, o que configurava uma ameaça à concepção europeia de selvageria dos índios. Alguns questionamentos podem ser considerados a partir do encontro entre os dois poetas: um intelectual de ascendência indígena poderia ser mais latino-americano do que outro? qual era o padrão “índio” aceito nos anos 20 e 30, época do desenvolvimento dos movimentos indigenistas na América Latina? Neruda se considerava menos índio, e por isso com uma identidade individual menos latino-americana do que Vallejo?

A própria concepção de mestiçagem na América Latina foi tema tratado de maneira veemente pelo crítico peruano José Carlos Mariátegui. Embora entendesse o mestiço, em linhas gerais, como um produto de fusão, o crítico peruano afastava-se do conceito racial de índio por entender que este é parte do ideário do imperialismo e das classes dominantes peruanas.¹⁰⁸ Ser índio na América, nas primeiras décadas do século XX, era quase uma reivindicação de identidade nacional para o pensamento de vanguarda.

É interessante notar que o Chile era um país também mestiço de índios e colonizadores espanhóis, mas também teve forte influência alemã em sua formação, já que, após a independência, o governo do país, pretendendo ocupar todo o território em seu domínio, estendeu as propriedades mapuches para as mãos de estrangeiros, formando-se, então, na região, uma sociedade predominantemente branca, baseada em um grande processo migratório. Neruda crescera no povoado de Temuco, região constituída basicamente por mão-de-obra migrante, que sobrevivia com inúmeros estabelecimentos de comércio de ferragens e

¹⁰⁷ NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, p. 95.

¹⁰⁸ Cf. Tese de doutorado “Uma nova consciência regional. Apontamentos para um diálogo possível” da professora Silvina Carrizo. (2003)

ferramentas em geral. Era uma cidade de fronteira, já que servia de ligação entre o sul e o centro do país. Lá morava em uma “típica casa de fronteira”, onde o intercâmbio entre livros, ferramentas, remédios, guarda-chuvas, mesas e cadeiras era frequente e a casa servia não só para moradia, mas também para várias outras atividades do povoado, como reuniões e hospedagens. A imagem de “casa” sempre esteve presente na vida e na obra de Neruda e representaria, a busca de um espaço de felicidade, mas também um lugar de organização do mundo (FERNANDEZ, 1971). Por essa razão, talvez, o poeta colecionasse casas, e dentro delas, objetos e poemas representativos de sua experiência no mundo. Assim, quando o poeta chileno descreve “os traços aborígenes” de Vallejo, possivelmente crê enxergar no indivíduo Vallejo uma reprodução imagética de uma América ancestral.

Na verdade, a mestiçagem sempre foi um fardo para César Vallejo. Tanto o avô paterno quanto o materno eram padres católicos espanhóis e a linhagem materna possuía sangue índio. Só essa descendência sacerdotal já era motivo de discriminação na conservadora sociedade peruana, acrescido de que Vallejo vinha de uma família pobre e numerosa. Um dos episódios mais tocantes de sua biografia é o fato de que quando seus pais faleceram, ambos tiveram que ser enterrados em um local fora do campo do cemitério, já que a bastardia era uma condição profundamente rejeitada, o que pode explicar uma insistência temática do vazio presente em boa parte dos poemas de Vallejo. Segundo o crítico Santiago Aguillar (2008, p. 130), “el poeta siente que ha heredado la tristeza de los abuelos”.

Mesmo fora do Peru, na cosmopolita capital francesa, Vallejo enfrenta o deslocamento constante de se sentir diferente. Mais que seu semblante tipicamente índio, o que certamente destacava-se era seu aspecto melancólico.

A mestiçagem não é um problema característico na poesia de Murilo Mendes e de João Cabral, embora o poeta pernambucano trabalhe a questão nordestina em algumas obras anteriores, como o clássico auto *Morte e Vida Severina* (1956).

Murilo Mendes, nascido na cidade mineira de Juiz de Fora, teve uma infância tipicamente burguesa. Seu pai trabalhava no serviço público como escrivão do registro de títulos e hipotecas da cidade, o que lhe permitia ter contato com inúmeras famílias abastadas do lugar. Assim como Neruda, Murilo Mendes cresceu em um território de passagem, do qual extrai para seus poemas uma percepção multifacetada de mundo e uma postura intelectual não convencional. Por essa razão, é difícil incluir sua obra em correntes literárias específicas. Há em seus versos um relativismo constante, que não se desdobra, contudo em um caráter volúvel. Curiosamente, Murilo parece ter se interessado pelo idioma espanhol justamente por

sua característica de relatividade discursiva, pois assim foi destacado por ele em um livro escrito por Damaso Alonso:

En castellano no hay un orden preestablecido: cada momento expresivo tiene el suyo. Es una maravillosa propiedad de la lengua española (compárese con el orden rígido del francés o del alemán). A cada instante, el hablante elige instintivamente el orden para cada expresión: “A las siete viene el coche buscarnos”, indica un interés vehemente por la hora, que no existe en “el coche viene a las siete buscarnos”. Pues el poeta tiene un instinto semejante. Pero en su expresión influyen aún mucho más matices de intencionalidad. El poeta, naturalmente, resalta un elemento por el interés afectivo: pero este interés afectivo puede ser meramente estético, pictórico”.¹⁰⁹

Note-se que a relatividade discursiva não é aleatória, mas indica possibilidades diferentes de enunciação e este é o ponto que parece mais ter interessado a Murilo Mendes, já que, segundo o comentário de Damaso Alonso, a poesia é matéria de expressão influenciada pelos interesses do poeta. A poesia não é fim, mas meio. Essa ideia foi traduzida no poema que escreveu sobre o grande pintor catalão Pablo Picasso:

Picasso

Quem pega a vida à unha como tu?
 Só mesmo Espanha, tua mãe e mestra.
 Paris formou o espaço da tua técnica,
 Mas Espanha te deu o estilo de contrastes,
 O gosto de regressar ao centro do problema,
 De investigar a matéria da vida
 E atingir o osso:
 Construindo e destruindo ao mesmo tempo.
 *
 Situas o objeto inimigo,
 Súbito assimilado.
 As cores são de inventor, não de colorista.
 A natureza morta
 Retoma a lição espanhola:
 Os elementos do quando são “dramatis personae”
 Que se cruzam no silêncio fértil.
 Roma, Grécia ou África
 Te servem de pretexto plástico:
 O corpo extrai a vida
 Sua força pessoal e polêmica.
 Feito à imagem da Espanha, tu, Picasso,
 Soubeste fundir a força e a contenção.¹¹⁰

¹⁰⁹ Cf. ALONSO, Damaso. **Ensayos de Poesia Española**. Buenos Aires: Rev. de Occidente Argentina, 1946, p.49.

¹¹⁰ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, pp. 616-617.

Ao homenagear um pintor nascido na Catalunha, uma das regiões mais polemizadas da Espanha justamente pela diferenciação linguística, Murilo Mendes distorce a ideia de unidade nesse território. A ação de pegar a vida à unha denota uma postura de ousadia diante da norma, já que o trabalho artístico se projeta na construção e reconstrução da vida.

Na primeira estrofe, Picasso é apresentado como uma transgressão, pois embora sua técnica seja parisiense (por extensão, cosmopolita), seu estilo é espanhol justamente pela formação influenciada pelos contrastes desse espaço. Na segunda estrofe Murilo Mendes reitera o predomínio do deslocamento espacial na obra do pintor, ao citar três grandes territórios formadores da Península Ibérica: Roma, Grécia e África. Finaliza com um paradoxo biográfico do pintor catalão, que é feito “à imagem da Espanha”. Nesta comparação adâmica, Picasso é colocado não só como criador, mas também como criatura, o que aponta para uma relativização artística.

Também a poesia em geral de João Cabral de Melo Neto aponta para uma relativa materialidade, oriunda de uma visão de mundo formada em meio à realidade dos retirantes fugitivos da seca e da miséria dos habitantes dos manguezais. Felix de Athayde assim observa a esse respeito:

JCMN não é poeta que despreze a realidade dolorosa que o cerca nem a confeitada ingenuamente. Ao contrário de emotivos poetas ditos marxistas, mas na verdade, apenas românticos sensíveis às questões sociais, que vêem na miséria uma qualidade moral do povo pobre, JCMN não apela para a emoção: utiliza a razão, faz uma poesia crítica dando a ver a miséria e suas mazelas. Põe o homem frente à coisa, fornecendo-lhe instrumentos racionais para entendimento e solução do problema.¹¹¹

Em *Sevilha Andando* é notório um trabalho de linguagem que obedece ao ritmo serpenteante da própria cidade andaluza. Ao mesmo tempo em que registra imagens concretas do espaço, o poeta o faz em razão de um quase devaneio originado por sua relação com ele. Sevilha está no poeta assim como o poeta está em Sevilha. Retomo aqui estes versos de Sevilha em casa, para destacar o deslocamento temporo-espacial do poeta como representação da transição do próprio iberismo:

Eis que agora Sevilha cobra
Onde a irmandade que haveria:
Faço vir às pressas ao Porto

¹¹¹ ATHAYDE, Félix de. **A viagem. Ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000, p.16.

Sevilhana além de Sevilha.

Sevilhana que além do Atlântico
Vivia o trópico na sombra
Fugindo os sóis Copacabana
Trás grossas cortinas de lona.¹¹²

O itinerário Sevilha-Porto-Copacabana é familiar ao poeta, que nesses lugares trabalhou, mas a repetição do advérbio “além” indica a força da transição do iberismo, reforçando e revigorando o arquivo.

Se no poema “Picasso” de Murilo Mendes a Espanha aparece citada como “mãe e mestra”, nos versos de João Cabral de Melo Neto ela faz parte de uma irmandade reveladora da concepção de nivelamento espacial: Sevilha não é um território cultural de fora. Ela está no poeta, ainda que o território geográfico seja outro.

Uma observação a respeito dessas críticas biográficas sobre Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto é que parte do iberismo transposto em seus textos é fruto da formação individual de cada um e de uma decorrente perspectiva sobre sua própria estrangeiridade. É, portanto, iberismo que se desloca em espaços nacionais diferentes e em épocas distintas. É iberismo como arquivo.

2.5 De lá para cá: experiências

O pernambucano João Cabral de Melo Neto, em uma de suas entrevistas (Athayde: (1998, p.31), revela que a experiência de viver na Espanha lhe proporcionou uma aproximação com sua própria origem nordestina, possibilitado por um “afastamento suficiente, não excessivo”. Esta é uma observação importante pois evidencia uma condição de deslocamento necessário a uma consciência crítica sobre seu próprio espaço original.

Este afastamento é experimentado também por Murilo Mendes, Pablo Neruda e César Vallejo, pois em cada um deles o falar a partir da Espanha acarretou uma reestruturação não só de *locus* de enunciação, mas também de posicionamento crítico em relação à própria América Latina. A experiência de Espanha acarreta um afastamento de suas pátrias de origem, mas paradoxalmente, os aproxima delas, provocando questionamentos e reflexões. Para explicar essa circunstância, chamo a atenção para o seguinte trecho do poema “Almería”, de Pablo Neruda:

¹¹² MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p.639.

Si, un plato para todos vosotros, ricos de aqui y de
 allá,
 embajadores, ministros, comensales atroces,
 señoras de comfortable té y asiento:
 un plato destrozado, desbordado, sucio de sangre, pobre,
 para cada mañana, para cada semana, para siempre
 jamás,
 un plato de sangre de Almería, ante vosotros, siempre.¹¹³
 [...]

Nestes versos, Neruda faz menção à batalha ocorrida na estrada entre Almería e Málaga, onde foram mortos milhares de civis que por ali marchavam em defesa da causa republicana, mas sua veemência é mais rigorosa ao explicitar a falta de consciência “dos ricos de aqui e de lá”, sugerindo violência não é apenas um problema local. Em um banquete de sangue como o da Guerra Civil, não há mentes imunes nem impunes e até mesmo embaixadores, como ele próprio, são responsáveis por tal episódio. A insistência na palavra “sangue” denota um contraste cruel com a nomeação daqueles portadores de riqueza: são ocupantes de cargos governamentais como ministros e embaixadores ou senhoras de “confortáveis chás e assentos”. Mesmo fazendo parte desse grupo (Neruda também era embaixador), o poeta se mostra incomodado pela destruição na guerra. Neste ponto, faz prevalecer sua voz como intelectual e não como funcionário público, função que lhe obrigava a corresponder aos objetivos e ideologias do governo chileno, que não desejava de maneira alguma se manifestar contra uma vitória franquista. Como poeta, sua voz poderia alcançar espaços mais distantes.

Já a poesia de César Vallejo manifesta uma referência à América Latina através da figuralidade: o “ventre às costas”, expressão frequentemente usada pelo poeta, é tanto uma reminiscência de seus próprios ancestrais (ambas as avós de Vallejo eram índias) quanto uma alusão à cultura quéchua¹¹⁴ sobrepujada pelos espanhóis durante a colonização americana. Entre os povos andinos, é comum o costume das índias peruanas carregarem o bebê às costas da mãe, mantendo os braços da progenitora livres para o trabalho artesanal ou na lavoura. Pela lógica da colonialidade, o império colonizador é aquele que fornece subsídios para o processo civilizacional. É onde fica a matriz. Daí Vallejo representar alegoricamente a Espanha como mãe e mestra, ou seja, aquela que deveria prover e ensinar. No último poema, de mesmo título do livro, o poeta peruano constrói a imagem de uma Espanha quase andina,

¹¹³ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p.380.

¹¹⁴ Consta que Vallejo não sabia falar o quéchua, mas certamente deve ter ouvido de suas avós estórias familiares sobre os povos indígenas peruanos.

pela sua condição de sofrimento, como se pode ler nestes versos do poema “España, aparta de mi este cáliz”:¹¹⁵

[...]
 Niños del mundo, está
 la madre España con su vientre a cuestras;
 está nuestra maestra con sus férulas.
 está madre y maestra,
 cruz y madera, porque os dio la altura,
 vértigo y división y suma, niños;
 está con ella, padres procesales!
 [...]¹¹⁶

Ao considerar a Espanha como “nuestra madre”, Vallejo faz valer o direito de filho, nivelando-se através do idioma comum entre este país e o Peru. Soma-se a isso o fato de que o poeta fala a partir dessa mesma mãe, o que desmonta a tradicional e predominante locução para a América Latina. Em outras palavras, Vallejo recusa o discurso oficializado na história, segundo o qual a Espanha era a “madre-pátria” que deveria servir de modelo às colônias americanas.

Além disso, o poeta vale-se de uma rogatória dirigida a Espanha personificada em Mãe, desorganizando os arquivos de referência colonial. Se na tradição bíblica o pedido era feito ao Pai (Pai, afasta de mim este cálice), na poesia de Vallejo os papéis se subvertem, deixando a retórica cristã em questionamento.¹¹⁷

Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, pelas condições já explicitadas no capítulo 1, mostram uma relação mais individual e mais íntima com o “outro” Espanha. Note-se que ambos parecem não desejar estabelecer uma fronteira entre os espaços de cá e de lá, pois a Espanha se descortina como uma experiência contínua. O sistema de colonização no Brasil foi bastante diferenciado do espanhol nas demais terras latino-americanas, pois não havia, por parte dos portugueses, o objetivo de fazer daqui uma reprodução da matriz. Conforme explica Boaventura de Sousa Santos (2008), os colonizadores portugueses foram também emigrantes em suas próprias colônias, o que obrigava Portugal a se enxergar nos dois mundos.

¹¹⁵ Segundo o historiador Isidro Sepúlveda, a expressão *Madre Patria* não tem autoria definida, mas propagou-se durante o processo emancipador das colônias latino-americanas “em uma reação às correntes de pensamento anti-hispanista que questionavam a continuidade cultural relativa ao período colônia” (SEPÚLVEDA: 2005, p.16).

¹¹⁶ VALLEJO, **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.303.

¹¹⁷ Uma das bases do regime nacionalista do General Franco era justamente a defesa da supremacia do catolicismo na Espanha.

Murilo Mendes invoca essa aproximação com o universo ibérico no poema “Tema de Calderón”, no qual faz uma aparente homenagem ao dramaturgo barroco. Mas como tema, Calderón de la Barca, famoso dramaturgo barroco espanhol, é também alegoria do próprio trabalho de escrever. Murilo Mendes incorpora seu personagem mais famoso, Segismundo¹¹⁸, para fazer notar a incongruência:

Tema de Calderón

Fechado desde a infância numa torre atômica,
Próximo o homem-lobo que me nutre,
Circunscrito pelo braço de Estrela e de Rosaura,
Medindo no relógio os passos da injustiça,
Segismundo sou.
O céu legível, texto de diamante,
Escapa-me; entre duas armas contrárias
Situado me vejo; insone, e sonhando.

*

Outras vezes retiram-me da torre,
Apontam-me futura liberdade.
Caminho entre semáforos e máquinas.
São andaimes, passos arritmados, poeira,
As pequenas combinações da vida, suor,
A linguagem dos ácidos, nada álcere.
O próprio reino aliado da palavra
Já me expede elementos inimigos.

Quem finalmente sou, esqueleto letrado,
Alienado eco? A injustiça não me cabe
A mim só: qualquer um a reclama e recebe.
Mas eu sonho a injustiça, ou a suporte?
Eu sonharei a vida, ou a vida me sonha?
Aprendi do meu sangue, ou da essência de Espanha?
Calderón, ainda no contexto atual do século
LA VIDA ES SUEÑO.¹¹⁹

A imagem quase caricata de “esqueleto letrado” se contrapõe à imagem do intelectual fechado em uma torre, bem de acordo com aquele descrito por Ángel Rama. Seria um esqueleto letrado capaz apenas de reproduzir apenas o que sabe? Murilo Mendes esboça no ato de sonhar um caminho de liberdade criativa, ainda que este seja um caminho falível.

Os questionamentos constantes no poema denotam, por outro lado, uma influência incisiva do barroco, e mais ainda da obra de Calderón, na qual o sonho aparece como resposta possível à insuficiente existência humana. Por isso, ser um esqueleto letrado permite também ao poeta, na última estrofe, discutir até mesmo a origem de seu iberismo (“Aprendi do meu

¹¹⁸ Segismundo de Polónia é o protagonista da comédia *La vida es sueño*.

¹¹⁹ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p.597.

sangue, ou da essência de Espanha?”). Falando de Calderón de la Barca, Murilo Mendes fala de si mesmo. A Espanha não é aprendida, pois já está no poeta.

João Cabral de Melo Neto, por sua vez, confessa frequentemente em seu livro que Sevilha é tão presente que pode ser transposta consigo. Ao carregar Sevilha, o poeta não se apresenta mais como estrangeiro, chegando a desprezar o visitante turista que apenas está de passagem:

Os turistas

Nos revôos de tua saia
que te despia e vestia,
tu te davas e não te davas,
tu eras de mentira e ambígua.

Com os revôos de tua saia,
que poucos compreendiam,
tu te ofereces, pensava
toda a estrangeira maioria

Que vem turista à Espanha
e sobretudo à Andaluzia,
fugir das catedrais, museus
que guardaram em fotografias.

A meia-idade americana
que sem pretender galvanizas
com a inocência maliciosa
de alguém que convidaria.

“Olha que cordeiros tão tristes
voltam aos hotéis os turistas;
vão como alguém que é recusado
de uma casa de *mala vida*.

Uns, se vingarão na mulher
com quem há quarenta anos habitam:
outros voltarão ao ofício
fotográfico dos turistas.

Mas todos redescobrirão
no meu baile *por alegrías*
uma pele que já tiveram,
antes dos dólares & Cia.

Juan, que fazer para evitar
que só acordem à meia-vida?
Que país é esse que obriga

a ser meia-idade o turista? ¹²⁰

O poema apresenta, nas primeiras estrofes, turistas como viajantes que esperam receber algo da cidade. Mas Sevilha não é um espaço de doação, e sim de convite. É preciso uma relação recíproca para ler suas ruas não lineares. Como “cordeiros tristes” que guardam em fotografias lembranças monumentalizadas e prontas da cidade, de catedrais e museus, os turistas preferem um arquivo pronto, porque seguro. O “ofício fotográfico” consiste apenas em querer registrar em imagens a cidade estática, oficializada.

Por isso, na penúltima estrofe o poeta, como se ele próprio não fosse estrangeiro, propõe um convite: conhecer a cidade “no meu baile *por alegría*”. *Alegría* é um tipo de composição musical do flamenco, tocada em um ambiente bastante festivo e a princípio dedicada às mulheres, mas em que todos podem dançar. Não há, portanto, limites. O poeta conhece em Sevilha um entorno desejado, que representa muito mais um espaço de congregação do que de fronteira.

Poder invocar Sevilha quando preciso significa transformá-la em lembrança, acessível apenas pela memória. Fotografias não bastam. Como parte de um arquivo, essa lembrança pode ser materializada na poesia.

Na verdade, a condição intrínseca de estrangeiridade em um espaço desejado – a Espanha, e por decurso, da representação do iberismo através de uma voz crítica inusitada parece unir os quatro poetas. Eles escolhem a Europa para viver. É um exílio voluntário, ainda que impulsionado por um desejo de estender uma voz crítica para fora de seus países de origem. Não são, contudo, expatriados, já que esse exílio voluntário não se dá totalmente por escolhas pessoais, mas por uma ânsia de expandir possibilidades literárias, e por que não, também financeiras. É Said quem explica esse estado de exílio:

O exilado sabe que, num mundo secular e contingente, as pátrias são sempre provisórias. Fronteiras e barreiras, que nos fecham na segurança de um território familiar, também podem se tornar prisões e são, com frequência, defendidas para além da razão ou da necessidade. O exilado atravessa fronteiras, rompe barreiras do pensamento e da experiência.¹²¹

No entanto, é perigoso aventar uma rotulação entre eles, já que se deslocam para a Espanha como sujeitos autorizados a falar sobre ela, amparados em ocupações intelectuais às

¹²⁰ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p.657- 658.

¹²¹ SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 58.

vezes diferentes: jornalismo, diplomacia e ensino e o próprio fazer literário. Passam por experiências pessoais, ainda que compartilhadas pela poesia.

Encontram-se no papel de intelectuais deslocados, tanto por sua condição de *outsiders* em seu território de origem, quanto pelo fato de que desempenhavam funções direta ou indiretamente ligadas à burocracia social. Mas é a língua, através da literatura, que proporciona a esses sujeitos a possibilidade de exercerem sua atividade intelectual.

Como já dissemos anteriormente, eles não falam somente sobre a Espanha, mas a partir dela falam sobre a própria América Latina. Trata-se, portanto, de um viés duplo em que o iberismo é constituído de elementos renováveis, configurando um arquivo em contínuo processo de formação. Nesse sentido, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, ao assumirem um posicionamento intelectual engajado ou integrativo, efetuam uma dupla crítica. Mas ao registrarem em literatura elementos do iberismo, os transportam para um *locus* de enunciação diferenciado, em que o papel assumido pelo intelectual é previamente definido no discurso apresentado, conforme mostraremos a seguir.

Em *España, aparta de mi este cáliz*, César Vallejo, amparado em seu ofício eventual de correspondente jornalístico, poderia se prestar a um papel de defensor do povo, metonimizado na figura do voluntário republicano¹²², mas o horror dos acontecimentos vividos naquele país não dá margem a certezas e a própria função do intelectual é repensada. O poeta não é mais enaltecido pelo povo, ao contrário, é o indivíduo combatente, anônimo, que se torna objeto de veneração. Por isso, Vallejo cria, em poesia, um hino diferente dos patrióticos hinos tradicionais:

Himno a los voluntarios de la República

Voluntario de España, miliciano
de huesos fidedignos, cuando marcha a morir tu corazón,
cuando marcha a matar con su agonía
mundial, no sé verdaderamente
qué hacer, dónde ponerme; corro, escribo, aplaudo,
lloro, atisbo, destrozo, apagan, digo
a mi pecho que acabe, al bien, que venga,
y quiero desgraciarme;
descúbrome la frente impersonal hasta tocar
el vaso de la sangre, me detengo,

¹²² Se por um lado os nacionalistas recebiam amplo apoio financeiro (de instituições bancárias estrangeiras e inclusive de herdeiros do ex- rei Afonso XIII) a fim de se sustentar em uma guerra tão longa, os republicanos tinham o suporte financeiro somente da União Soviética. A maior parte de seus soldados era representada por voluntários civis empenhados em lutar, mas completamente despreparados em relação a estratégias bélicas. BEEVOR (2007, p.246) defende a ideia de que este foi um dos mais fortes motivos para a derrota republicana.

detienen mi tamaño esas famosas caídas de arquitecto
 con las que se honra al animal que me honra;
 refluyen mis instintos a sus sogas, humea ante mi tumba la alegría
 y, otra vez, sin saber qué hacer, sin nada, déjame,
 desde mi piedra en blanco, déjame,
 sólo,
 cuadrumano, más acá, mucho más lejos,
 al no caber entre mis manos tu lago rato extático,
 quiebro contra tu rapidez de doble filo
 mi pequeñez en traje de grandeza!¹²³
 [...]

A imagem de um intelectual fragmentado pode ser notada no trecho “Descúbrome la frente impersonal”, que aponta para uma significação precisa, pois o verbo *descubrir* na forma pronominal, quer dizer, em espanhol, “revelar o que estava oculto”. Desta maneira, o intelectual que antes apenas tangenciava a poesia social, naquele momento passa a ter que assumir o compromisso efetivo de lutar com as palavras, ainda que o fazer poético fosse insuficiente para registrar todo o horror da guerra. O poeta torna-se, pela impossibilidade da poesia, um “cuadrumano”, isto é, um animal próximo do humano, possuidor de quatro patas, que parecem mãos. O movimento próprio dos dedos em pinça é fundamental para a escrita e é próprio de alguns animais como o chimpanzé, mas somente o homem produz com isso o ato racional de escrever. Somente o homem pode comover-se e registrar suas experiências. Somente o homem pode deixar uma impressão de arquivo. Os versos acima, que abrem o livro *España, aparta de mi este caliz*, coroam uma poética iniciada com *Poemas humanos* (1932-1937), nos quais o poeta registra o cotidiano da vida e da morte motivado pelas desgraças do mundo exterior. Em ambos os livros persistem a possibilidade de redenção do homem através de seu próprio senso de humanidade.

También Pablo Neruda justifica seus versos sobre a Espanha pelo impacto das experiências pessoais como habitante da destruída Madri. Para o poeta chileno, a dor que lhe atinge ao ver sua casa destruída pelos bombardeios nacionalistas oportuniza uma poesia menos lírica e mais social, tornando-se ele o arauto de um mundo que surge em fragmentos:

Explico algunas cosas

Preguntaréis: Y dónde están las lilas?
 Y la metafísica cubierta de amapolas?
 Y la lluvia que a menudo golpeaba
 sus palabras llenándolas
 de agujeros y pájaros?

¹²³ VALLEJO, César, **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.281.

em função de determinações burocráticas da bolsa de estudos que lhe havia sido concedida. No início dos anos trinta, os dois poetas pouco se encontraram, devido à atribulada vida pessoal e profissional de cada um, mas uma amizade se estabelecera e seria prontamente retomada em função das terríveis consequências da Guerra Civil Espanhola. Para Neruda, a Espanha era a associação perfeita da casa acolhedora, a concha que protege – tema bastante recorrente em toda a sua obra poética. Diferentemente, a Espanha de César Vallejo se caracteriza como um lugar de salvação, pois representava uma versão dos ideais socialistas de justiça social. Obviamente, ainda que os conflitos da Guerra Civil, contexto dos versos de ambos, fomentassem no mundo inteiro uma ânsia de solidariedade e preocupação, em relação às ex-colônias esta situação tomava dimensões mais delicadas. Naquele momento, era a Espanha, antiga matriz, que se encontrava na falta, o que contribuía para um posicionamento mais passível de se romper.

Talvez pelo caráter nada imperialista da entrada de espanhóis no Brasil, tenha se desenvolvido uma relação menos conflituosa entre os dois territórios. Isso não impediu, entretanto, que a poesia de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto assumisse um tom crítico ao falar da Espanha. Em ambos se nota um desejo de ser seduzido, ou pelo menos de não se sentir estranho em relação ao universo espanhol, o que produz um sentimento de proximidade, mas também de aprendizado pela experiência.

Além disso, a Espanha de Murilo Mendes e de João Cabral de Melo Neto parece representar uma possibilidade de descoberta interior através daquilo que não está manifesto.

Murilo registra essa experiência em um poema sobre a mística cidade de Ávila¹²⁶. Recortamos os seguintes versos, com os quais ele finaliza o texto:

[...]
 Volto a ver Ávila, contornada a pé.
 Em Ávila recebi minha ração de silêncio maior
 E pude decifrar o texto do meu enigma:
 Deus permitiu que eu cresça desde o início
 No espaço árido da minha fome e sede.
 Permitiu que eu tocasse o núcleo da minha origem,
 Eu que sou o não-figurativo, o não-nomeado,
 O não-inaugurado, o que sempre perfaz,
 Nutrido pelo sol interior que acende o esqueleto;
 Alguém que é ninguém,
 De amor consumido pelo Nada ou Tudo,
 O que nunca abriu a boca, nem supõe o milagre,
 Habita na aflição, na densidade,
 Sem Espanha e com Espanha.

¹²⁶ Ávila tem uma especial importância para Murilo Mendes por se tratar de local de martírio da jovem Teresa, cuja fé inabalável a tornou uma das santas mais reverenciadas do catolicismo espanhol.

Que muero porque no muero.¹²⁷

Embora o poeta inicialmente trate da cidade espanhola, é a figura de Teresa de Ávila que se sobrepõe nos versos. O poema se nutre da ausência, como se nota na escolha vocabular precisa, que indica minimalismo (*fome, sede, núcleo da minha origem, esqueleto, consumido*) ou negação (*não-figurativo, não-nomeado, não-inaugurado, ninguém, nada*). Num gesto penitente de abstinência, Murilo resgata a experiência transcendente de Santa Tereza, uma “ração de silêncio maior” que também o nutre através do discurso poético.

“No espaço árido da minha fome e sede./ Permitiu que eu tocasse o núcleo da minha origem”. Nestes versos, Murilo assume sua origem ibérica, tocando, física e metaforicamente a Espanha em Ávila. Seja através da ação de perfazer a cidade a pé, seja através da referência literária a Santa Tereza, ele registra a renovação do arquivo do iberismo.

Por essa razão, Murilo Mendes finaliza seu texto com a citação de um dos mais conhecidos poemas da santa (*que muero porque no muero*), frase repetida ao longo do poema “Vivo sin vivir en mi”, no qual ela explicita sua fé.

Compagnon sugere que a citação é “um lugar de acomodação previamente situado no texto. Ela o integra em um conjunto ou em uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida”. (1996, p. 22). Daí que, ao citar uma das mais conhecidas figuras religiosas da Espanha, Murilo Mendes traz para si uma casa textual alheia, que “habita na aflição, na densidade”. A ausência ou presença de Espanha, mencionada em seguida denota uma concepção de iberismo itinerante, que não se instala necessariamente na Península.

A experiência de perfazer (refazer) o espaço físico da cidade sugere a existência na incompletude, sugerindo uma interminável busca pelo objeto de desejo. Por isso, Ávila é contornada a pé, num exercício quase incontrolável de *flânerie*.

O *flâneur*, segundo Walter Benjamin é aquele que, sem o saber persegue a realidade do antigo sonho humano do labirinto, pois o espaço é seu principal ativador da memória. O *flâneur* percorre a cidade para lê-la.¹²⁸

Assim como percorrer a cidade é uma ação sempre inacabada, a lembrança é um espaço apenas sugerido, conforme se percebe nos versos.

¹²⁷ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 584.

¹²⁸ Cf. BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: **Obras Escolhidas III- Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista São Paulo: Brasiliense, 1989, pp. 185- 236.

Já cidade de Sevilha, para o poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto é um espaço de descobertas, porém, não é necessariamente percorrível, uma vez que já está nele inserida:

Lições de Sevilha

Tenho Sevilha em minha cama,
eis que Sevilha se fez carne,
eis-me habitando Sevilha
como é impossível de habitar-se.

Nada há em volta que me lembre
a Sevilha cartão-postal,
a que é turístico-anedótica,
a que é museu e catedral.

Esta é a Sevilha trianera,
sevilha fundo de quintal,
sevilha de lençol secando,
a que é corriqueira e normal.

É a Sevilha que há nos seus poços,
se há poço ou não, pouco importa;
a Sevilha que dá às sevilhanas
lições de Sevilha, de fora.¹²⁹

A memória assume aqui sua impossibilidade de restauro: não sendo registrável em cartões-postais ou outro meio mecânico de reprodução de imagens, a cidade passa a depender da experiência do poeta. Uma Sevilha que é vista por aquele que está de fora – quase estrangeiro - e por isso, capaz de captar até o imperceptível (*corriqueira, normal, sevilha fundo de quintal*).

Note-se que João Cabral fala de uma Sevilha quase pré-existente a sua vivência na cidade. Sevilha sempre esteve com ele, portanto, é também inerente ao próprio registro dessa experiência através da poesia. Por isso a cidade andaluza, depositária de tantas influências culturais, também aprende com ele, que vem de fora. É o estrangeiro que carrega a marca do novo.

Apropriando-se do discurso bíblico, o ateu poeta pernambucano registra que a cidade “se fez carne”, uma metáfora para o trabalho poético de corporificar a linguagem literária no papel, já que o texto escrito e impresso se faz materializado.

¹²⁹ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 644.

Sem configurar totalmente um Outro, a Espanha manifesta-se nos poemas de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto em uma relação muito estreita, quase de amizade, enquanto na poesia de Pablo Neruda e de César Vallejo ressoa um tênue sentimento incômodo, num conflito natural de indivíduos originários de ex-colônias espanholas. É uma poesia movida pela experiência imediata no calor da Guerra Civil, mas também por uma ligação idiomática mais direta com a Espanha.

Ainda que esses poetas aparentem usufruir por este espaço certa afetuosidade, pode-se perceber de antemão que, para eles, a Espanha é um lugar de sedução pela diferença. Isto é, por excelência, o papel do estrangeiro, entendido como aquele que está de fora, em relação a quem se considera dentro. É uma relação que depende intrinsecamente da experiência que o EU tem em relação ao Outro, já que a imagem literária projeta-se do interior para o exterior.

Nos textos de Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto a Espanha parece estimular a ideia de multiplicidade e de dinamismo, enquanto para Neruda, o país se representa pela associação com a casa acolhedora, a concha que protege – tema bastante recorrente em toda a sua obra poética. De outra forma, a Espanha de César Vallejo se caracteriza como um lugar de salvação, onde a redenção se dá pela busca da própria humanidade.

Por isso, uma das questões fundamentais que se apresentam em suas poesias é em que medida, para eles, a Espanha se apresenta como espaço estrangeiro ou hospitaleiro e como é, então, construída, por cada um, a imagem alegórica desse espaço ibérico.

CAPÍTULO 3 - Casas em papel: hospedar o iberismo

Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças,
chegamos ao fundo poético do espaço da casa.

Gaston Bachelard

Em *Tempo Espanhol*, Murilo Mendes escreveu um poema intitulado “Homenagem a Cervantes”. Embora o título registre uma homenagem a um dos maiores escritores espanhóis, é o espaço, alegorizado na região de Castela, o grande interesse do poeta, pois é o lugar afetivo que cria no homem a noção de sua existência. No poema ele assim diz:

Homenagem a Cervantes

Na estepe de Castela o homem mede a sede,
Mede o sol, desdém e força.

Na estepe de Castela

O homem mede suas malandanças,

Caminha com a rudeza a tiracolo.

Na estepe de Castela

Campos desnudos, vento e argila,

Céu côncavo, cifrado,

Determinam o espaço substantivo,

O estilo do silêncio:

E o silêncio cria o homem de Castela.

*

Armado por cinquenta anos de silêncio

Teu herói marcha com seu escudeiro

Que não é seu duplo hostil ou lado oposto,

Antes parte integrante de si mesmo.

Não precisou marchar além da Espanha.

Ao alcance da mão temos o homem, o mundo,

Mesmo medidos num espaço augusto.

Paralelamente, no teu livro total

Se como terrestre experiência.

*

No espaço e na medida de Castela,

Na solidão do ar absoluto de Castela

Distingui minha medida temporal.

O homem foi criado para se conhecer circunscrito,

Seus ângulos e arestas o definem.

Castela interior que me demarca,

Corresponde à outra Castela clássica,

Ameaçada Castela: aqui a indústria.

Já inaugura sua máquina indiscreta.¹³⁰

Na visão muriliana, Castela, geograficamente centralizada na Espanha, conduz a um conhecimento introspectivo. Sendo o homem definido por seu espaço, ao encontrar-se no absoluto resultante do espaço vazio, procura um acolhimento, um lugar conhecido, definido por ângulos e arestas. Quer se “conhecer circunscrito”.

A palavra “circunscrição” significa também uma divisão territorial, que remete, por sua vez, a ideia de estrangeiro. O estrangeiro é sempre aquele que está fora dos limites e por isto, é visto como não conhecido. Conhecer-se circunscrito significa entender-se como parte de um espaço, seja ele geográfico, social ou político. É não estar fora.

A Castela de Cervantes é fundadora do idioma oficial da Espanha, o castelhano. É lugar de origem textual do iberismo, uma vez que é pela obra de Cervantes que o dialeto da região passou a ser registrado e tornou-se sinônimo do idioma espanhol difundido inclusive nas colônias hispânicas.

O território espanhol, sintetizado aqui na cidade de Castela, significa o espaço a ser inscrito, ou seja, o arquivo do iberismo a ser recuperado e renovado. Ao afirmar que “o homem foi criado para se conhecer circunscrito”, Murilo Mendes, ao mesmo tempo em que confronta o movimento expansionista das grandes navegações ibéricas, consolida a ideia de que o iberismo é registrável, e portanto, arquivável, pois é criado pela ação humana e por ela registrado.

Jacques Derrida (2003) explica que o estrangeiro é uma noção entendida a partir do campo circunscrito do *ethos* ou da ética, ou seja, do *habitat*. Em outras palavras, vemos como estrangeiro aquele que é estranho ao nosso espaço territorial. Isso implica uma crença de que a estrangeiridade é determinada por instâncias das quais fazemos partes e nas quais nos reconhecemos circunscritos: a família, a sociedade e o Estado. Nesse sentido, a estrangeiridade dos quatro poetas em relação ao iberismo é sempre relativa, já que todos eles tinham como língua materna idiomas originados da Península.

É importante lembrar que Murilo Mendes, ao contrário dos outros poetas aqui estudados, não habitou a Espanha, no sentido de ali residir. Sua experiência é traduzida na visão de um viajante temporário, o que poderia evidenciar uma estrangeiridade muito mais acentuada. Mas Murilo já havia anteriormente, estado na Espanha através de seu acervo bibliográfico, conforme consta em sua biblioteca particular.

¹³⁰ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 588.

Suas “malandanças” pela Espanha lhe evocam um espaço desejado, ainda que temporário. Castela é um lugar inscrito no texto de Cervantes e por isso tem origem no idioma oficial daquele país, além de também originar esse idioma.

“*O homem foi criado para se conhecer circunscrito, / Seus ângulos e arestas o definem*”. Nos versos de Murilo Mendes a estrangeiridade se dilui pela capacidade humana de construção de uma *topofilia*, termo usado por Bachelard (2005) para designar os espaços felizes, nos quais o homem agrega um valor de proteção. Murilo Mendes, como estrangeiro, vê na Castela de Cervantes, clássica, elementos conhecidos pela literatura. É um espaço espanhol que se lhe apresenta como acolhimento e que se diferencia da Castela moderna, ameaçada pela velocidade do progresso industrial. A Castela acolhedora é a do passado, arquivada nas obras de Cervantes. Neste sentido, o espaço feliz é representado *na e pela* literatura, que acolhe a experiência humana.

O arquivo, em seu sentido original grego, era um domicílio comandado por magistrados superiores, denominados *arcontes*, que guardavam neste lugar os documentos oficiais importantes por eles interpretados. Derrida explica que esse sentido de arquivo é originário do *arkheion* grego:

Aos cidadãos que detinham e assim denotavam o poder político reconhecia-se o direito de fazer ou de representar a lei. Levada em conta sua autoridade publicamente reconhecida, era seu lar, nesse lugar que era a casa deles (casa particular, casa de família ou casa funcional) que se depositavam então os documentos oficiais.¹³¹

O arquivo nasce, portanto, de uma noção de habitação (*oikos*). É um suposto lugar de abrigo e preservação da memória. Mas sendo a memória matéria subjetiva, depende de alguém que habite esse domicílio, selecionando, classificando e organizando os signos que constituirão o arquivo. Como *topos* de conservação, o arquivo é formado por representações alegóricas do passado estendido até o presente. Nesse sentido, o arquivo existe também em função da possibilidade de alongamento do tempo, o que é feito através das ações de escrita e impressão. O escritor, em um trabalho de escavação, vai aos arquivos buscando encontrar algo, numa forma de recusar a perda da memória. Mas também deposita lá seu trabalho, como doador. Constrói um arquivo próprio, que será aberto pelo Outro e isso gera uma rede de

¹³¹ DERRIDA, Jacques. **Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 12.

interferências infinitas. Nas palavras de Derrida, “o arquivista produz o arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro.” [DERRIDA (2001) p. 88].

Mas se há uma busca pela memória na ida ao arquivo, há também um afastamento plausível dessa memória, que uma vez ali depositada, projeta a ilusão de estar preservada. Não é preciso, pois, ocupar-se dela até que alguém abra o arquivo, movimentando-o. Os elementos arquivados não perdem, então seu espaço de acolhimento, mas renovam-no, enxertando nele outras significações.

Na condição de quase estrangeiros na Espanha, os quatro poetas experenciam sentimentos de proximidade ou afastamento em relação a seus próprios territórios de origem. Em palavras de João Cabral de Melo Neto, “viver na Espanha deixa o escritor brasileiro menos exilado do que viver em outro país não ibérico” [ATHAYDE (1998) p.120]. Esta declaração denota a inclusão do iberismo fora do espaço peninsular. Os quatro poetas são herdeiros do iberismo histórico e compartilham dele no registro literário de suas experiências de Espanha. Tais experiências configuram a abertura do arquivo do iberismo sob os olhos de poetas latino-americanos. Os poemas produzidos por eles são muito mais a partir da Espanha do que sobre ela, pois é através deste espaço estrangeiro que eles podem voltar um olhar mais crítico sobre a América Latina.

Desterritorializados de seus espaços de origem através de um exílio quase voluntário, eles tiveram que recorrer a outros espaços de acolhimento, capazes de representar a volta ao mundo conhecido, num ato chamado por Deleuze e Guattari de reterritorialização, que é uma reação à perda do território. No entanto, é fundamental ressaltar que:

Não se deve confundir a reterritorialização com o retorno a uma territorialidade primitiva ou mais antiga: ela implica necessariamente um conjunto de artifícios pelos quais um elemento, ele mesmo desterritorializado, serve de territorialidade nova ao outro que também perdeu a sua.¹³²

Ao se deslocarem para a Espanha, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto encontram, na verdade, um iberismo historicamente transitório que nunca esteve circunscrito às fronteiras físicas da Península. A dinâmica da Espanha sempre foi intensa. Sua formação é pautada em inserções frequentes de outras culturas e acarreta um estado incômodo de não pertencimento. Embora seja geograficamente ligada à Europa, a Espanha aproxima-se bastante, ao sul, da África muçulmana. Também se liga política e

¹³² DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3.** Coord.Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1996, pp. 40-41

culturalmente à América devido à colonização nos séculos XV a XVII. O território americano, por sua vez, é também figurativamente uma colcha de retalhos, em cuja formação inclui heranças locais indígenas e influências portuguesas e espanholas. É um continente de enormes variedades.

A análise das obras aqui estudadas sugere que, a despeito das possíveis aproximações de cada poeta, sua relação com a Espanha é muito mais complexa, pois envolve espaços que foram e que ainda são constantemente preenchidos por novos elementos do arquivo do iberismo.

Seja por questões profissionais, seja por ansiedades pessoais, seu desejo inicial é de uma Espanha hospitaleira, que os acolha linguística, política e artisticamente. Ao mesmo tempo, uma Espanha que proporcione uma diferença em relação a seus próprios países de origem. Uma Espanha que seja um *mesmo* e um *outro*.

Para Derrida (2003), a hospitalidade é, na verdade, um pacto de acolhimento, no qual se pressupõe que o *eu*, pertencente a um determinado espaço, acolha o *outro*, tido como estrangeiro e lhe dê uma casa e uma identidade nominável. Segundo ele,

...a hospitalidade absoluta exige que eu abra minha casa e não apenas ofereça ao estrangeiro (provido de um nome de família, de um estatuto social de estrangeiro, etc.), mas ao outro absoluto, desconhecido, anônimo, que eu lhe *ceda lugar*, que eu o deixe vir, que o deixe chegar, e ter um lugar no lugar que ofereço a ele, sem exigir dele nem reciprocidade (a entrada num pacto), nem mesmo seu nome. A lei da hospitalidade absoluta manda romper com a hospitalidade de direito, com a lei ou a justiça como direito.¹³³

Mas não é uma hospitalidade absoluta que se efetiva para os poetas na Espanha. Em diferentes épocas, eles sofreram as interferências do governo ditatorial de Francisco Franco. Neruda teve sua casa destruída, Vallejo adoeceu mais ainda em decorrência da guerra, Murilo Mendes teve seu visto para trabalhar negado e João Cabral foi considerado figura suspeita pelas autoridades brasileira e espanhola.

Por outro lado, podemos afirmar que os quatro poetas oferecem, em seu trabalho poético, uma hospitalidade em relação ao iberismo, isto é, ao escreverem sobre a Espanha e com *locus* de enunciação na Espanha, colocam-se como “senhores do lugar”, expressão que é assim explicada por Derrida:

¹³³ DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Trad. de Antonio Romane: revisão técnica de Paulo Ottoni, São Paulo: Escuta, 2003, pp. 23 e 25.

Geralmente é o senhor do lugar que faz as leis da hospitalidade. Ele as representa e se dobra a isso para nisso também dobrar os outros, nessa violência do poder de hospitalidade[...].

Mas a hospitalidade requer também “engajar-se a favor de uma morada, de sua identidade, de seu espaço, de seus limites, do ethos enquanto estada, habitação, casa, residência, família, *chez-sois*.”¹³⁴

Cabe lembrar que os quatro poetas buscam na Espanha uma participação crítica, através da qual se predispõem a falar a partir de um *locus* de enunciação deslocado. A Espanha, portanto, não é um aconchego, um espaço de conforto, mas sim um “abrir as portas da casa”, ação que aponta tanto para um incômodo acolhimento quanto para uma disposição relativa em acolher. Em outras palavras, não é a Espanha que hospeda de fato esses poetas. São eles que hospedam o iberismo em sua literatura. A hospitalidade, nesse caso, não é unilateral nem cordial, mas pressupõe mudança de autoridade de ambas as partes, evidenciando um trânsito constante do iberismo.

Destacamos neste capítulo, três espaços usados pelos poetas como ação de hospitalidade do iberismo: as casas materiais habitadas por cada um dos poetas, a poesia como inscrição de suas experiências a partir da Espanha e a impressão como marca do processo de enunciação.

Texto e Espanha são espaços relacionados, pois ambos são espaços de uma possível inscrição e a poesia é um meio de registro das experiências referentes a tais espaços. Por isso, a aparente desorganização de elementos tão diversos que muitas vezes aparecem nos poemas aqui estudados, configura, na verdade, a acumulação de elementos de um arquivo predisposto a várias organizações possíveis, através de uma Espanha-página em processo de escritura, de impressão. Um arquivo que nunca se fecha.

3.1. A casa como espaço de arquivamento

Do ponto de vista da fenomenologia, a casa é nosso primeiro universo e é através dela que estabelecemos as primeiras relações com o mundo exterior. Remete essencialmente a um espaço habitado pelo indivíduo, podendo ser materializada em construções arquitetônicas ou não. Também se relaciona ao coletivo, uma vez que é uma projeção de julgamentos e desejos que fazemos frente a nossas experiências de mundo. É, parafraseando Murilo Mendes, uma

¹³⁴ DERRIDA, Jacques. **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**. Trad. de Antonio Romane: revisão técnica de Paulo Ottoni, São Paulo: Escuta, 2003, p. 131.

forma de se sentir circunscrito. A casa é a delimitação que nos mantém a ilusão de estar a salvo das vicissitudes.

Uma das maiores referências da cultura ibérica, *Dom Quixote* é um personagem circunscrito. Após lançar-se em caminhos aventurecos, o cavaleiro imaginário termina por retornar à casa natal, desiludido do mundo. Contudo, o Quixote que deixara o lugar em busca de andanças mirabolantes não é o mesmo que retorna. Sua salvação está na própria literatura que o impulsionara ao desvario, já que, no final de sua vida, ainda resta ao protagonista a memória suas peripécias. O retorno a casa também abre caminhos para o devir.

Gaston Bachelard explica que “...a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos.” [BACHELARD (2005), 25]. A partir dessa aceção, pode-se afirmar que se relaciona diretamente com a memória, pois constitui um arquivo acessível através de lembranças relacionadas ao espaço de morada. Seja através de seus objetos, seja através de seu próprio aspecto físico, a casa é também uma imagem de pertencimento.

Como lugar de memória, é depositária do passado, mas também possui uma dinâmica temporal própria, já que absorve ecos do que é e do que já foi. Segundo Bachelard,

A casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso.¹³⁵

A partir dessa reflexão é possível considerar que o iberismo como arquivo envolve uma dimensão ampliada de seu próprio conceito, mas também requer um desentranhamento de seu espaço original- a Ibéria. Isso significa admitir que o iberismo não é resultante apenas da relação entre Portugal e Espanha, mas reside em diversas extensões, hospedado em casas figurativas, como a literatura.

Se tomarmos a hipótese inicial desta tese, verificamos que o iberismo, tomado como arquivo, não possui casa única, já que não está circunscrito à Península Ibérica. Sua dinâmica envolve outros espaços de habitação, como a própria América.

Um ponto relevante é a perspectiva colonizadora de fazer do continente descoberto uma nova casa. Nomeado de “Novo Mundo” o espaço encontrado pelos navegantes espanhóis

¹³⁵ BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 26.

e portugueses revelou-se tão distante do universo europeu conhecido, que acarretou a paradoxal necessidade de extensibilidade, isto é, para tornar o novo território mais hospitaleiro foi preciso, pela lógica colonialista, tentar transformá-lo em um alargamento da própria Península Ibérica. Conforme foi mostrado anteriormente, o Barroco foi uma das estratégias mais impetuosas para o projeto espanhol de urbanização. No entanto, teve que incorporar e reintegrar no continente americano forças culturais e políticas distintas, revelando-se uma interseção valiosa.

Tanto na colonização espanhola quanto na portuguesa, a casa instalada no território americano tinha por base o modelo patriarcal, no qual o homem controlava os bens materiais e o séquito familiar. Fosse ela urbana ou rural, refletia uma estrutura social bem delineada, representada principalmente pela localização das moradias e pela aparência das fachadas.

Mas na fundação dos primeiros povoados urbanos espanhóis não houve notadamente a preocupação com o estabelecimento de habitações familiares, uma vez que o objetivo maior era o traçado da cidade, com localizações bem especificadas, que garantissem a reprodução visual dos segmentos sociais que a compunham.

No Chile do século XVIII, por exemplo, ainda predominavam na capital, construções populares denominadas *ranchos*, edificações de um andar apenas, feitas de barro e com teto de palha, onde um único cômodo servia para dormitório coletivo e cozinha. Segundo Goicovic Donoso (2005), a precariedade de casas no início da colonização neste país foi decorrente da instabilidade de muitos assentamentos urbanos e rurais chilenos, que não garantiam segurança, especialmente financeira, e em decorrência da condição sísmica do Chile. Ainda assim, após esse período inicial de improvisação, começaram a ser erguidas as primeiras edificações em caráter de permanência. Em geral, eram casas feitas de materiais que exigissem pouca mão-de-obra, escassa no território chileno.

Os interesses políticos e econômicos da colonização espanhola foram determinantes para que fossem estabelecidas diferenças notórias entre o meio urbano e o meio rural. Segundo Mörner (2004) o objetivo espanhol na época da conquista era reproduzir no novo espaço descoberto o tipo de sociedade centrada no meio urbano, característica da Espanha meridional, embora as vilas, denominadas *encomiendas*, sobrevivessem graças ao abastecimento providenciado pelas populações agrícolas nativas. A delimitação bem incisiva entre o campo e a cidade também era decorrente da pouca miscigenação índia e espanhola, já que era intencional, inclusive por questões pecuniárias, a manutenção do núcleo familiar do colono.

Já a colonização portuguesa no Brasil estabeleceu o modelo de família patriarcal no espaço circunscrito da casa-grande de engenho e mais tarde, no meio urbano, o sobrado. Ambos, segundo Gilberto Freyre, eram construções domésticas especializadas na função de guardar bens – diga-se, riquezas e mulheres. Paralelamente, “refletiam as novas tendências sociais vindas da rua” (Freyre [2003] p. 271), o que transformava o espaço familiar em uma extensão do espaço urbano. O sociólogo chama a atenção também para o fato de que tanto o porte da habitação quanto os acessórios que a compunham, como portas, janelas e varandas, eram indicativos da posição social ocupada por seus moradores, o que conferia a essas construções arquitetônicas um caráter de divisão grupal.

Roberto Damatta considera que tanto a casa quanto a rua (extensão da casa) são categorias sociológicas importantes para se compreender as relações sociais e culturais brasileiras desde a colonização. Sua tese é que:

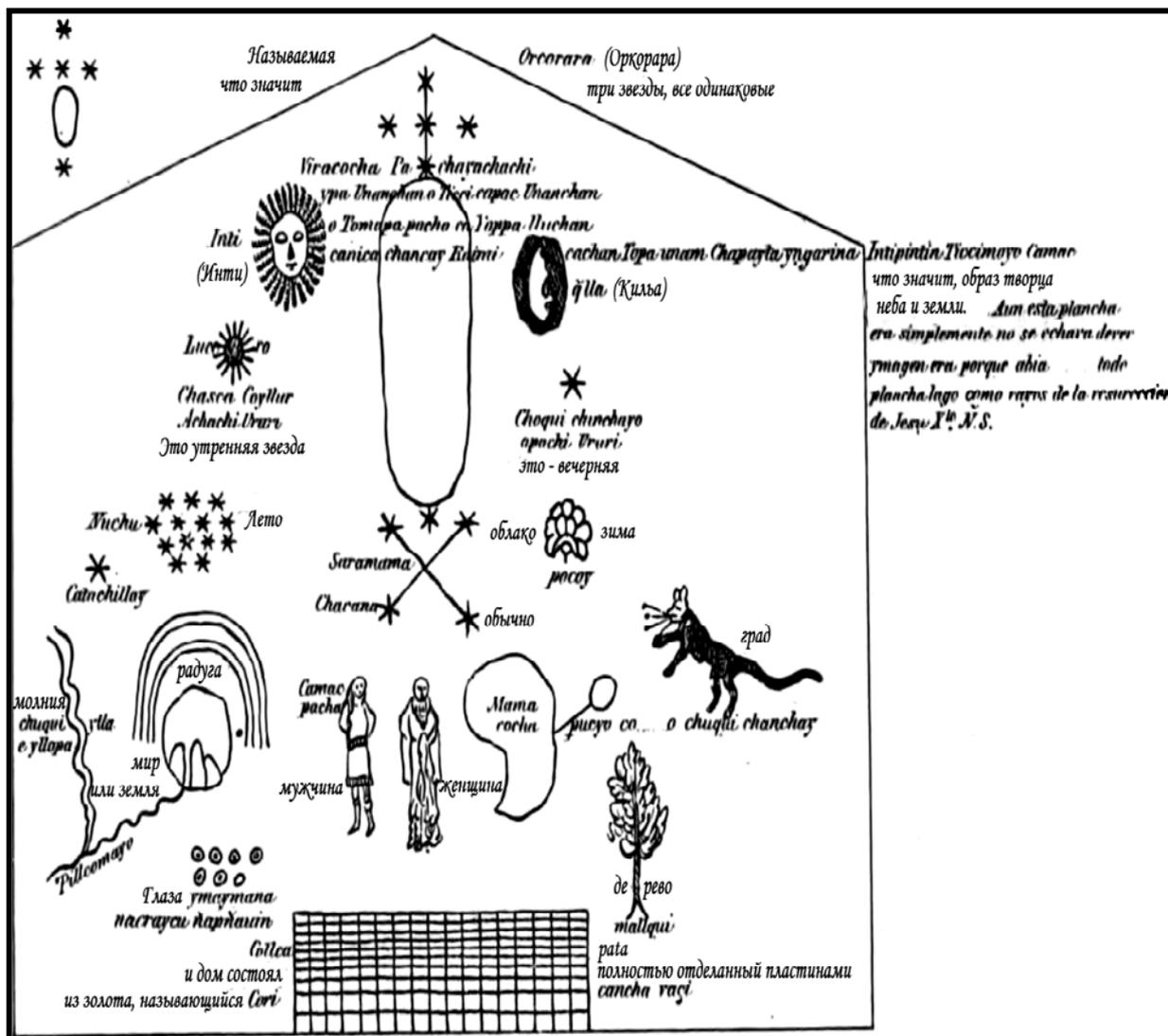
o que temos aqui é um espaço moral posto que não pode ser definido por meio de uma fita métrica, mas - isso sim - por intermédio de contrastes, complementaridades, oposições. Nesse sentido, o espaço definido pela casa pode aumentar ou diminuir, de acordo com a unidade que surge como foco de oposição ou de contraste. A casa define tanto um espaço íntimo e privativo de uma pessoa (por exemplo: seu quarto de dormir) quanto um espaço máximo e absolutamente público, como ocorre quando nos referimos ao Brasil como nossa casa.¹³⁶

Mas enquanto o colonizador português enxergou no novo território uma possibilidade de se estabelecer permanentemente, miscigenando-se, inclusive, com frequência e conseqüentemente criando aqui *uma* casa, o colonizador espanhol comum não possuía outra intenção se não a de estabelecer na América a *sua* casa, isto é, de dar continuidade ao espaço já vivido. Por isso, o traçado da cidade mostrou-se mais importante do que a arquitetura habitacional familiar.

Um contraponto da colonização habitacional merece ser analisado. A cultura indígena peruana sempre ressaltou a cosmovisão de mundo como uma casa e o exemplo mais conhecido disso é o desenho do índio collahua Santacruz Pachacuti Yamqui, encontrado junto a seus relatos escritos em 1613 e deixados na parede principal do “Altar Mayor” de Corichanca ou Templo do Sol, em Cuzco.

¹³⁶ DAMATTA, Roberto. **A casa & a rua. Espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil.** 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 16.

Figura 4



Desenho de Santacruz Pachacuti Yamqui – cosmografia
(domínio público)

<http://www.sacred.texts.com/earth/boe22.htm>

O desenho consiste em imagens, símbolos e escrita em *aymara* sobre o pensamento religioso dos incas e da população andina antes da chegada dos espanhóis no continente. Mostra cenas rudimentares da criação do universo emolduradas por uma casa. Estão

representados elementos naturais considerados complementares segundo aquela cultura indígena, além das relações entre o homem e o universo. Este desenho é citado por Walter Mignolo, em artigo onde aponta a existência de um diálogo conflitivo entre letrados e indígenas durante o processo de colonização, sendo comum a estes últimos o desenvolvimento de processos de adaptação que garantissem sua sobrevivência. Sua tese principal é que o *locus* de enunciação de um sujeito dizente é parte fundamental do próprio discurso e compreender isso é compreender os interstícios da própria história.

Uma das valiosas observações de Mignolo é a respeito da relação entre a ideia do ato de tecer nas culturas andina e ocidental. Enquanto nesta, a palavra remete tanto à produção de um tecido quanto à representação do pensamento através de palavras grafadas – daí a noção literária de texto, no universo andino essa significação se amplia, pois remete também à ideia de construção de uma casa.

Tecer indica o ato de cobrir a casa, colocando-lhe teto e paredes. Mas na parte inferior do desenho de Pachacuti Yamqui há um diagrama entrelaçado em formato de rede. Essa simbologia, aparentemente deslocada, aponta diretamente para uma forma de expressão própria, conforme explica Mignolo:

“Tejer” y “arar” están ambos relacionados con escritura, tanto en el subsuelo occidental como en el andino. En el suelo del letrado occidental, “texto” viene de tejido y, en el latín medieval, escribir se compara con el arar, tanto por el hecho de marcar una superficie plana como por el movimiento de ir y venir, de extremo a extremo (del campo, de la página), avanzando lentamente. En el suelo del amauta andino, el tejido y los *kipus* son formas de escritura.¹³⁷

Arar é, de certa maneira, fazer uma impressão na terra, ou seja, é deixar-lhe marcas para receber as sementes. Sua significação remete ao próprio ato de escrita, na qual uma página é marcada de um extremo ao outro em sentido a frente. Imprime-se a página como ancestralmente se imprime a terra.

Todo este preâmbulo serve de base para uma análise das relações entre a poesia “fora do lugar” dos quatro poetas aqui estudados e o iberismo arquivado em seus textos. Escrever e tecer são ações próprias da hospitalidade, já que ambas propõem o ato de acolhimento e, por conseguinte, de dar uma casa.

¹³⁷ MIGNOLO, Walter D. **Decires fuera de lugar: Sujetos Dicientes, roles sociales y formas de inscripción.** In: Revista de Crítica Literaria latinoamericana. Año XXI, n° 41, Lima-Berkeley. 1er semestre de 1995, pp. 20-21.

Da casa original da infância à casa de papel da poesia, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto reconstruem o arquivo do iberismo a partir de um *locus* de enunciação incomum. Seus deslocamentos para a Espanha, casa deslocada, proporcionam uma perspectiva diferenciada, uma vez que a condição de estrangeiridade não é fator decisivo para sua enunciação. Ao contrário, impulsiona a criação de uma poesia sem fronteiras, em que a casa não é única.

Adorno sugere que o deslocamento da casa física é razão para que o escritor considere o texto como habitação:

O escritor organiza-se no seu texto como em sua casa. Comporta-se nos seus pensamentos como faz com os seus papéis, livros, lápis, tapetes, que leva de um quarto para o outro, produzindo uma certa desordem. Para ele, tornam-se peças do mobiliário em que se acomoda, com gosto ou desprazer. Acaricia-os com delicadeza, serve-se deles, revira-os, muda-os de sítio, desfá-los. Quem já não tem nenhuma pátria, encontra no escrever a sua habitação.¹³⁸

Neste sentido, uma poesia produzida *na* Espanha não seria suficiente para registrar a transitividade do iberismo. Sua ação se pauta em uma poesia *a partir* desse espaço, o que parece assegurar a condição de deslocamento também da linguagem.

Ao enfocarmos o iberismo como um arquivo, consideramos sua mobilidade e também seu poder de abrigar elementos diversos. Ao ser transposto para a América através do processo de colonização do continente, regressa à casa anterior através da poesia dos quatro poetas aqui estudados. Ganha, portanto, uma nova casa.

As relações que eles mantêm com suas moradas físicas são elucidativas do processo de criação de seus versos, já que refletem um processo de *topofilia*, entendido por Bachelard como imagens do espaço feliz, isto é, imagens que correspondem ao desejo humano de representar os espaços delimitados como inimigos ou amados. Isto significa que “ao seu valor de proteção, que pode ser positivo, ligam-se também valores imaginados, e que logo se tornam dominantes.” (BACHELARD, [2005], p. 19).

Examinaremos a princípio, a relação que cada um dos poetas mantinha com seu espaço habitacional. Da casa de infância, local de formação do indivíduo até a casa de fora, materialização da hospitalidade ou hostilidade no estrangeiro, encontrar um espaço de circunscrição é um desejo fragmentado.

¹³⁸ ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, [s.d.], pp. 75-76.

3.1.1. *La casa de las flores*

Pablo Neruda observa, em suas memórias, que sua casa de infância, bem como as de seus vizinhos, em Temuco, tinham algo de acampamento. Ainda assim, foi nesta pequena cidade chilena de fronteira que a noção de “casa acolhedora” se instalou em sua vida. Curiosamente, a casa onde viveu o poeta não era restrita ao núcleo familiar, já que servia não só para moradia, mas também para várias outras atividades do povoado, como reuniões e hospedagens. Por essa razão, era frequente o intercâmbio entre livros, ferramentas, remédios, guarda-chuvas, mesas e cadeiras, reunidos no mesmo espaço da habitação.

Além disso, Temuco configurava um espaço de mistura de conflitos históricos, étnicos e culturais importantes, o que forneceu a Neruda subsídios para, mais tarde, desenvolver um olhar perspicaz sobre a multiplicidade do continente americano. A experiência daquela casa de infância é traduzida em sua obra em diversos momentos, tais como em seu livro a partir da Espanha.

Em “Madrid (1936)”, um dos poemas mais inflamados de *España en el corazón*, Neruda descreve em lembranças sua casa na capital espanhola, antes de ser bombardeada. Chamo a atenção para estes versos:

Yo vivía en un barrio
de Madrid, con campanas,
con relojes, con árboles.

Desde allí se veía
el rostro seco de Castilla
como un océano de cuero.

Mi casa era llamada
la casa de las flores, porque por todas partes
estallaban geranios: era
una bella casa
con perros y chiquillos.¹³⁹

É, como se nota, a casa de um passado quase paradisíaco, pacificamente inserida na cidade. Os objetos que a compõem são singelos: árvores, flores, cachorros e crianças. Estes são, aliás, indícios de uma casa *habitada*, mas ao mesmo tempo, o poeta não faz referência à presença humana nela. É uma casa de memória e, como tal, recortada no passado.

¹³⁹ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 369.

La casa de las flores, como era conhecida a edificação onde ficava o apartamento de Neruda, foi bombardeada em 1937. A esquina destruída foi reconstruída nos anos 40, mantendo-se suas formas originais, mas o poeta nunca mais ali retornou após 1937. O lugar era frequentemente usado para reuniões literárias e artísticas, nas quais se encontravam os mais ativos nomes das vanguardas latino-americana e ibérica. Este é um aspecto que remete a sua casa em Temuco, pois configurava um espaço de hospitalidade, na qual eram ignorados limites geográficos e culturais.

Em 2005, o prédio foi protegido por lei patrimonial pela *Comunidad de Madrid*.¹⁴⁰ Reconstruída materialmente, ainda assim a casa da lembrança não pode ser recuperada. Sua existência tornou-se fantasmagórica, em vista da dissolução de sua função como abrigo. E é a casa perdida que permanece como imagem mais enfática no livro, registrada nestes versos:

Generales
traidores:
mirad mi casa muerta,
mirad España rota:
pero de cada casa muerta sale metal ardiendo
en vez de flores,
pero de cada hueco de España
sale España,
pero de cada niño muerto sale un fusil con ojos,
pero de cada crimen nacen balas
que os hallarán un día el sitio
del corazón.¹⁴¹

A destruição passa por sua casa e também pelas casas alheias, com as quais o poeta se manifesta solidário. O contraste de imagens evidencia a desorientação instalada com a guerra: as casas não têm flores e sim metal ardendo, há balas que nascem e fuzis possuem olhos que deveriam ser das crianças. Apenas a conjunção adversativa dá pistas para uma possível esperança.

Se do passado o que restam são as ruínas, no presente, as imagens são aparentemente recuperáveis pela memória. Mas partindo do pressuposto de que as imagens representadas no poema são alegóricas, já que as lembranças não são plenamente resgatáveis, a casa de que fala Neruda é um espaço projetado pela memória e por isso, apenas idealizado como aconchego.

¹⁴⁰ Cf. **El País**, 24 de Junho de 2005. Uma casa com flores para Neruda. Disponível na Internet: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/casa/flores/Neruda/elpepucul/20050624elpepucul_2/Tes>

¹⁴¹ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 371.

Um ponto importante a ser ressaltado é que o poeta chileno colecionou, ao longo de sua vida, várias casas, algumas representadas alegoricamente em objetos inusitados como conchas e barcos. As casas concretas são nomeadas - *La Chascona*, *La Isla Negra* e *La Sebastiana*- em uma atitude evidente de posse, mas foram habitações provisórias, nas quais permanecia a imagem de acampamento.

Em artigo sobre as casas de Neruda, Mario Rodriguez Fernandez (1971), que defende a ideia de que, a partir da publicação de *Canto Geral*, o poeta chileno empreendeu uma poesia “para dentro”, isto é, uma poesia de retorno ao espaço natal. Tal mudança se deu, sobretudo, após Neruda conhecer Matilde Urrutia, sua última mulher, a quem ele declarou, até em versos, amor eterno. A hipótese de Fernandez é que o homem disperso e desintegrado, presente em obras como *Residencia en la tierra* (no qual foi inserido *España en el corazón*), não consegue encontrar na casa um elemento unificador ou que sirva de amparo e proteção. A casa é muito mais associada à destruição do que à proteção. Vale lembrar que, após sua saída forçada de Madrid por causa da ascensão franquista ao poder, Neruda vagueia por residências temporárias em Paris, Santiago, Andes, México, fugindo constantemente das perseguições dos governos ditatoriais da Espanha e do Chile. Esta experiência lhe proporcionou o desenvolvimento da “poesia para dentro” de *Canto Geral*, em que ele passa a conceber um olhar ampliado e ao mesmo tempo minucioso sobre a casa continental chamada América.¹⁴²

Essa introspecção resulta em um retorno ao lar original – o Chile- e Neruda, a partir daí se envolve politicamente em várias frentes. Um dos mais representativos trabalhos desse “olhar para dentro” é a poesia de “Odas Elementares” (1952-1954), livro no qual o poeta chileno recupera a poética de objetos domésticos triviais. Recorto como exemplo, o poema abaixo, no qual Neruda coloca como seu interlocutor o pão, alimento fundamental humano:

Por eso, pan,
Si huyes
De la casa del hombre,
Si te ocultan,
Te niegan,
Ei el avaro
Te prostituye,
Si el rico
Te acapara,
Si el trigo
No busca surco e tierra,
Pan, no mendigaremos,

¹⁴² Ao livro “Odas Elementares” seguiriam, “Nuevas odas elementares” e “Tercer libro de las odas”.

Lucharemos por ti con otros hombres,¹⁴³

3.1.2. A casa vazia de Vallejo

O movimento de retorno ao lugar de origem não é explícito na poesia de César Vallejo, por razão de seu falecimento e sepultamento no exterior, em 1938.

Mas durante sua vida, Vallejo sempre teve que lidar com o vazio da morada, mesmo quando residia no Peru ou em Paris. Sua trajetória pessoal é composta de deslocamentos forçados e de habitações temporárias em hotéis baratos ou em casa de amigos. A Espanha tampouco lhe serviu de acolhimento, uma vez que a bolsa de estudos que lhe fora concedida pela Universidade de Madri era apenas um pretexto financeiro para sua sobrevivência em Paris. Ele nunca desejou, de fato, morar lá. Foram os episódios deflagrados pela Guerra Civil que lhe despertaram a noção de um povo em crise, conclamando-o a assumir uma postura intelectual engajada politicamente através da defesa do socialismo.

Segundo relato de sua esposa Georgette Vallejo, a última frase dita pelo poeta, já em estado de delírio, pouco antes de morrer foi “España. Me voy a España”. Embora não seja possível averiguar sua veracidade, o enunciado está de acordo com as últimas cartas escritas por ele, que via na luta republicana espanhola uma ponte para a defesa do socialismo. Não tendo conseguido sentir-se acolhido no Peru, em Paris ou em Madri, Vallejo parece ter encontrado sua casa em uma ideologia, não em um lugar.

O “estar em lugar nenhum” é um tormento constante para o poeta, que já havia experimentado, em sua juventude no Peru, o incômodo de uma prisão injusta¹⁴⁴, sendo, assim, forçosamente destituído de seu lar. Também em Paris, as constantes dificuldades econômicas nunca o permitiram estabelecer-se em uma habitação própria. Vallejo encontra, então, no sofrimento coletivo da Guerra Civil Espanhola um motivo para expor a existência do anônimo.

No poema “Cortejo tras la toma de Bilbao” ele mostra a descrição da morte de um soldado republicano chamado Ernesto Zúñiga que, a despeito de possuir um nome, teve o fim comum a tantos soldados republicanos e civis, que foram fuzilados e enterrados em fossas

¹⁴³ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (II)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999., p. 184.

¹⁴⁴ Em 1920, durante uma visita ao povoado de Santiago de Chuco, onde moravam seus pais, Vallejo envolveu-se em uma manifestação que culminou em um incêndio. O poeta foi acusado de haver provocado o acidente e ficou encarcerado durante três meses, fato, atrasando sua ida à Europa. O reflexo dessa experiência está explícita em seu segundo livro, *Trilce*.

comuns ou até em locais desconhecidos. Trata-se portanto, de uma homenagem a um anti-herói:

Herido y muerto, hermano,
criatura veraz, republicana, están andando en tu trono,
desde que tu espinazo cayó famosamente;
están andando, pálido, en tu edad flaca y anual,
laboriosamente absorta ante los vientos.

Guerrero en ambos dolores,
siéntate a oír, acuéstate al pie del palo súbito,
inmediato de tu trono;
voltea;
están las nuevas sábanas, extrañas;
están andando, hermano, están andando.

Han dicho: "Cómo! Dónde!", expresándose
en trozos de paloma,
y los niños suben sin llorar a tu polvo.
Ernesto Zúñiga, duerme con la mano puesta,
con el concepto puesto,
en descanso tu paz, en paz tu guerra.

Herido mortalmente de vida, camarada,
camarada jinete,
camarada caballo entre hombre y fiera,
tus huesecillos de alto y melancólico dibujo
forman pompa española, pompa
laureada de finísimos andrajos!

Siéntate, pues, Ernesto,
oye que están andando, aquí, en tu trono,
desde que tu tobillo tiene canas.
¿Qué trono?
¡Tu zapato derecho! ¡Tu zapato!¹⁴⁵

Duas imagens chamam a atenção: o trono e os sapatos vazios, que são objetos para serem usados, ocupando-os. Sentar e calçar se transformam em ações de tomada de posse, já que significam instalar-se em um espaço. Por isso, a urgência de tomar o espaço vazio é relacionada à necessidade de dar individualização ao anônimo soldado, transformando-o em mártir da luta armada. Mas são também ações relacionadas ao sentimento de conforto, de acolhimento. Daí que, na última estrofe o poeta não fala *do* morto, mas *com* ele. Os comentários são quase advertências sobre a ameaça de o inimigo, também desconhecido, ocupar o lugar esvaziado e evidenciam uma expectativa sobre o presente, não sobre o passado, pois trata-se de um poema sobre o imediatismo da guerra.

¹⁴⁵ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, pp. 294-295.

Mas é um poema que trata também do nomadismo do próprio Vallejo, cuja ausência de casa era razão para uma profunda incerteza do futuro. A angústia do vazio, representada nesses versos principalmente pela urgência na ocupação do espaço, sempre foi um problema em toda a sua vida. As dificuldades econômicas agravadas em vários momentos pelo constante estado doente levavam Vallejo a ser socorrido, muitas vezes, por amigos que se comprometiam a pagar suas dívidas. Transitando por várias casas provisórias, o poeta peruano não pode retornar para sua casa de origem nem mesmo após sua morte, pois seu corpo foi enterrado, ao lado de sua esposa, em Paris, onde permanece até hoje.

3.1.3. A casa museu de Murilo Mendes

Em suas lembranças autobiográficas, publicadas no livro *A idade do serrote* (1968), Murilo Mendes conta que sua casa em Juiz de Fora era um “sobradão de dois andares com porão habitável, dos mais antigos da cidade.” [MENDES (2003) p. 948]. Era um lugar onde o menino se perdia labirinticamente.

Lembramos que Bachelard (2005) analisa o porão como sendo o lugar obscuro da casa onde se pode concordar com a irracionalidade das profundezas, ideia, a meu ver, bem próxima da proposta muriliana de uma poesia não conformada a escolas ou linhas de pensamento definidas. Proposta reavivada, por sinal, no poema “O Cristo Subterrâneo”, no qual o poeta revela a descoberta de uma nova perspectiva, a partir de elementos até então velados, porque triviais.

O Cristo Subterrâneo

Descubro um Cristo secreto
Que nasce na Espanha súbito.

Não é o Cristo vitorioso
Dos afrescos catalães,
Nem o Cristo de Lepanto
Suspenso por uma torre
De espadas, velas, paixões.
Não investe uma colina,
Não brilha no meio do altar
Entre ornamentos de prata.
Nem no palácio dos ricos,
Nem no binóculo dos bispos.

É um Cristo quase secreto
Que nasce das catacumbas

Da Espanha não-oficial.
 Nasce da falta de pão,
 Nasce da falta de vinho,
 Nasce da funda revolta
 Contida pela engrenagem
 Da roda de compressão.
 Nasce da fé maltratada,
 Vagamente definida.

É um Cristo dos operários
 Atentos, em pé de greve,
 Filhos de outros operários
 Mortos na guerra civil.
 É um Cristo dos estudantes
 Sem dinheiro para as taxas.
 É um Cristo dos prisioneiros
 Que no silêncio cultivam
 A pura flor da esperança.
 É um Cristo de homens-larvas,
 Famintos, inacabados,
 Morando em covas escuras
 De Barcelona e Valência.
 É um Cristo da experiência
 De padres inconformistas
 Que não abençoam espadas
 Nem incensam o ditador.
 É um Cristo do tempo incerto.
 É um Cristo do vir-a-ser,
 Formado nos corações
 Da Espanha que não se vê.¹⁴⁶

Há no texto uma recusa evidente de elementos canônicos como imagens consagradas de Cristo, nas artes plásticas, como a de Lepanto¹⁴⁷. Murilo sugere sua preferência pelas imagens itinerantes, como ele próprio. São imagens que dependem da construção de quem as vê. Mas toda essa irracionalidade muriliana obedece a uma razão própria, pois seu trabalho envolve um surrealismo existencialista¹⁴⁸, no qual prevalece a presença humana no desconcerto do mundo. Não se trata, pois, de um iberismo registrado em presenças físicas, mas que é descoberto na humanização do indivíduo anônimo: operários, estudantes, prisioneiros, padres.

¹⁴⁶ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, pp. 620-621.

¹⁴⁷ O Cristo de Lepanto é uma imagem do século XV, localizada na Catedral de Barcelona. Segundo a tradição oral, tornou-se uma imagem milagrosa durante a batalha entre turcos e cristãos ao salvar estes últimos da morte.

¹⁴⁸ Cf. MERQUIOR. José Guilherme. Notas para uma Murilosopia. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 32.

Na segunda estrofe ele apresenta um Cristo não verticalizado, ou seja, visto de baixo para cima, em colinas ou altares, a partir da perspectiva daqueles que habitam uma não-casa (homens-larva morando em covas escuras). Em vocábulos como “quase secreto”, “catacumbas” e “falta”, Murilo Mendes registra a presença de uma religiosidade intrínseca ao indivíduo, mas dotada de uma fé que não salva nem abriga. É uma fé que fraterniza. Por isso, somente o homem é capaz de construir um caminho de salvação. Perder-se labirinticamente é também encontrar uma casa. Neste sentido, Murilo também se perdeu labirinticamente pelas diversas moradas de sua vida.

Na juventude, ao mudar-se para o Rio de Janeiro, em 1921, Murilo Mendes entrou em contato com a intelectualidade modernista do país, cujas ideias inovadoras lhe agradaram bastante, levando-o a escrever seu primeiro livro, intitulado *Poemas*. Mas esse novo espaço lhe oportunizou também colecionar amizades valiosas, principalmente com artistas e escritores, com os quais Murilo trocou vasta correspondência durante toda a sua vida.

A esse respeito, chamamos a atenção para o costume do poeta de colecionar amizades e objetos artísticos, principalmente livros e obras de arte. Não são coleções separadas, ao contrário, pois, conforme observa Terezinha Scher Pereira “a valorização da amizade se dá tanto no nível estético, na medida em que funciona como motivo de organização da poética, quanto no nível pessoal. Murilo coleciona amigos assim como sua obra coleciona “personagens” [PEREIRA (2002), p. 83].

Na Itália, onde passou a residir em 1957, após ter sido recusada sua permanência na Espanha, o poeta encontrou um país dividido entre o reacionarismo e a tradição, egresso do fascismo, mas ávido de modernidade. Como conhecido defensor de um catolicismo estoico, não encontrou, de início, um espaço explícito de acolhimento. Mas acostumado a universos poliédricos, Murilo Mendes insere-se nessa nova casa levando consigo a sina da inovação: após um mês na Itália, ele inaugurava, na Universidade de Roma (e depois em Pisa) o curso de Literatura Brasileira, até então inédito.

Em sua casa, localizada na *Via del Consolato*, número 6, Murilo deu prosseguimento ao projeto colecionista de obras e amizades. Através de reuniões frequentes, artistas e intelectuais de nacionalidades variadas compunham o universo muriliano de uma casa museu. Um museu dinâmico que congregaria labirinticamente expressões diferentes, resgatadas por seu movimento contínuo de viajante.

Na Espanha, o poeta esteve pela primeira vez em 1952 com turista. Voltou no ano de 1953, para trabalhar como professor visitante na Universidade de Madri, mas logo teve seu visto recusado pelo governo espanhol. Só voltaria à Espanha em visitas esporádicas,

novamente a título oficial de turismo. Sua almejada casa espanhola estava de fato presente nos livros sobre esse país, que colecionou durante muito tempo em sua biblioteca pessoal.

Embora residisse na Itália por muitos anos, suas viagens frequentes ao exterior não o tornavam propriamente um homem fixado, ou circunscrito. Persistia inclusive, o desejo de um dia retornar ao Brasil, conforme chegou a expressar à amiga Laís Corrêa de Araújo: “Espero voltar um dia para o Brasil. Nunca me esqueço que minhas raízes, transplantadas de Portugal, da Grécia, da França e de Israel (pela religião, não pela raça) estão aí.” [MENDES (1994) p.46]. Morreu e foi sepultado em Lisboa e nunca retornou definitivamente à pátria natal, a qual só visitou em algumas ocasiões. Seu olhar de Brasil era do lado de lá.

3.1.4. A cidade-casa de João Cabral de Melo Neto

Até os dez anos de idade João Cabral de Melo Neto morou no engenho do avô, no interior do sertão pernambucano. Com a mudança da família para Recife, passou a estudar em um colégio dos Irmãos Maristas, como interno. Já adulto e iniciando sua carreira poética, passou a residir no Rio de Janeiro, onde travou longa amizade com Murilo Mendes, que lhe apresentou, dentre outros escritores, o jovem poeta Carlos Drummond de Andrade. Estas e outras amizades foram se formando também ao longo de sua carreira diplomática. Assim como para Pablo Neruda e Murilo Mendes, a geografia pessoal de João Cabral envolvia não só uma morada, ainda que variada, mas também elementos humanos ligados a ela pela amizade.

Quando ingressou na carreira diplomática, João Cabral de Melo Neto iniciou um percurso de idas e vindas constantes, principalmente entre Brasil e Espanha. Neste país, trabalhou em Barcelona, Madri e Sevilha e a nenhum outro território europeu regressou tão constantemente.

João Cabral não gostava, contudo, de se mudar. Segundo depoimentos de sua filha Inez, a cada novo país para o qual era designado, o poeta, ao tomar posse do cargo instalava-se em um hotel e só voltava para casa quando tudo já estava devidamente organizado por sua esposa Stella¹⁴⁹. Este é um aspecto quase contraditório para um diplomata, já que a carreira exige deslocamentos geográficos frequentes, mas explica a sedução do poeta pernambucano

¹⁴⁹ Cf. **Recife / Sevilha**. Documentário. Original Vídeo / Projeto Giros. [s.d.]. Direção: Beбето Abrantes. DVD, son; color.

por Sevilha, com suas ruas estreitas e cantos, onde se confundem os verbos “andar” e “descobrir”, pois a cidade é representada em seus versos como uma casa de procuras.

Um dos poemas mais significativos do andar atento de João Cabral de Melo Neto sobre Sevilha é “Mulher cidade”, no qual ele constrói a imagem de uma cidade de caráter essencialmente feminino:

Mulher cidade

Andar por Sevilha
é o perfeito andar
que da Calle Sierpes
pela de Gusmán,

esquece os nomes
das ruas iguais
no seu ser estreito
e ervas nos beirais,

até encontrarmos
a rua sem nome
que é Sevilha toda
e que é onde o homem

nunca saberá
se vive a cidade
ou a mulher melhor
sua mulheridade.¹⁵⁰

Não há definição exata dos limites entre cidade, rua e casa e por isso, tanto o homem pode habitar Sevilha quanto ela já estar nele. Essa relatividade da morada intensifica a interiorização do de fora, isto é, diluem-se os conceitos de estrangeiridade e fronteiras. Ruas sem nome seduzem o homem a um percurso quase intuitivo, uma imagem próxima a ideia de perder-se labirinticamente, registrada por Murilo Mendes.

O poeta não precisa descobrir a cidade, pois ao percorrê-la não a vê como estranha, o que forma um contraponto com os navegantes ibéricos que oficializaram a ação de “descobrir” o Novo Mundo, como se este não existisse antes de sua chegada. Em Sevilha, as ruas iguais, desprovidas de nomes, não obrigam o poeta a construir um percurso.

Ao proporcionar ao poeta tornar-se um andarilho, Sevilha passa a ser a morada perfeita, onde movimento e fixidez convivem harmoniosamente. Para o homem que não

¹⁵⁰ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, pp. 644-645.

gostava de mudar de casa, a cidade passava a ser o espaço do habitável, como fica evidente nesta reflexão feita pelo poeta em entrevista a Cristina Fonseca:

Sevilha foi para mim uma revelação. É a cidade, depois do Recife, em que gostei mais de viver. É uma cidade íntima. Você anda nas ruas de Sevilha como se estivesse andando no corredor de sua casa. Não é uma cidade dinâmica, barulhenta, cheia de automóveis.¹⁵¹

Ser uma cidade íntima é um paradoxo que aproxima o espaço urbano estranho (porque estrangeiro) do espaço pessoal da casa. Esta estratégia assegura uma diluição do distanciamento entre o observador e a imagem. Por isso, João Cabral não vê Sevilha, ele a tem em seu universo. O iberismo que perpassa seus versos não se atrela somente à península, mas corresponde muito mais a uma visão de mundo, no qual as fronteiras se tornam inexistentes.

Em entrevistas, depoimentos ou mesmo em seus poemas, João Cabral de Melo Neto não se refere a nenhuma outra cidade com tanta paixão. Somente o território sertanejo teve tanta força imagética em sua obra, mas o próprio poeta afirmava que Sevilha e o sertão do nordeste não tinham relação alguma.¹⁵² Eram dois espaços que mantinham suas características peculiares, e por isso mesmo se encontravam.

3.2. A poesia como casa-arquivo

O trabalho de experimentação das palavras pertinente às obras de João Cabral é notado também nos poemas escritos sobre a Espanha. Na segunda parte de *Educação pela Pedra*, intitulada significativamente de *Não Nordeste*, o espaço espanhol já aparece no poema “Coisas de cabeceira, Sevilha”, em que o poeta menciona que “Diversas coisas se alinham na memória / numa prateleira com o rótulo: Sevilha” (MELO NETO: 1997, p.13).

Através dessa linguagem figurativa, o poeta explicita o próprio ato de arquivar como uma ação de colocar rótulo nas lembranças, o que significa tentar organizá-las, classificá-las e dar-lhes uma fixação. Sevilha, em sua obra, não é apenas cidade geográfica, mas torna-se, pelo desejo do poeta de inscrevê-la literariamente, uma cidade-arquivo.

¹⁵¹ SÜSSEKIND, Flora (Org., apres. e notas). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p.245

¹⁵² Cf. **Recife / Sevilha**. Documentário. Original Vídeo / Projeto Giros. [s.d.]. Direção: Beбето Abrantes. DVD, son; color.

As idas e vindas de João Cabra de Melo Neto à Espanha por conta da diplomacia e da literatura proporcionariam uma poesia colecionada e organizada, anos depois, em *Sevilha Andando* (1990), livro que, segundo o próprio poeta, “Tem uma certa estrutura. Não é um amontoado de poemas soltos.” [ATHAYDE, (1998), p.120]. Com efeito, se trata de uma maneira peculiar de arquivamento das experiências no universo espanhol, mais especificamente, sevilhano.

Assim como João Cabral de Melo Neto, Pablo Neruda, César Vallejo e Murilo Mendes foram estrangeiros não absolutos em Espanha. Seus respectivos livros sobre esse território denotam um desejo de falar sobre essa experiência como uma possibilidade de entendimento de suas próprias desterritorializações e como possibilidade de renovação da memória do iberismo.

Mas o iberismo veiculado pela Espanha é, como arquivo, composto de rastros e por isso, sujeito a fendas. Só é representável por imagens alegóricas, que não constituem o objeto em si, mas a substituição parcial de seu significado. Este processo é considerado próprio da representação poética da imagem, segundo Octavio Paz. Segundo ele, “a realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser.” [PAZ (1996), p. 38].

A partir dessa reflexão, algumas questões são apresentadas. O que pretendiam esses poetas ao falarem da Espanha e a partir dela, em poesia? De que maneira a poesia se torna morada de suas experiências em tal espaço?

Jacques Derrida aponta que poesia é a linguagem que melhor se presta a falar de uma experiência, já que remete a uma viagem para fora de si mesmo. Por isso, alude a duas ideias inseparáveis: a economia da memória e o coração, sendo que a primeira se desenvolve a partir da segunda. Em relação à memória, o poema deve ser breve, no sentido de devorável, pois veicula um desejo humano de proteção contra a morte, resolvida, neste caso, pela possibilidade de recuperação das lembranças através das palavras, que salvam a experiência de todo o esquecimento. Em certo sentido, o poema é a casa onde se hospedam as palavras que poderiam se perder com o tempo, esvaziando a memória e levando-a para a morte. O poeta escreve procurando um interlocutor que possa lhe responder, através da leitura. Um interlocutor que, compartilhando a experiência inscrita em versos resgate-a da imobilidade das palavras. Segundo Derrida,

No hay poema sin accidente, no hay poema que no se abra como una herida, pero también que no sea hiriente. Llamarás poema a un encantamiento silencioso, la herida áfona que de ti deseo aprender *par coeur*. Así tiene

lugar, esencialmente, sin que uno lo tenga que hacer: se *deja* hacer, sin actividad, sin trabajo, en el más sobrio *pathos*, extranjero a toda producción, sobre todo a la creación. El poema cae en suerte, bendición, venida de lo otro. Ritmo, pero disimetría. No hay nunca más que poema, antes que cualquier poiesis.¹⁵³ (grifos do autor)

A poesia demanda um “sonho de aprender *par coeur*”¹⁵⁴, isto é, de coração, ou de cor, o que significa a existência de uma relação intrínseca entre o ritmo e o sentido. Esta coesão depende, paradoxalmente, do risco de esquecimento e da disposição de entrega, ou seja, a poesia se constrói pela possibilidade de desorganização da memória, mas também é uma memória confiada a outrem, a partir do qual a experiência é resgatada da morte. Envolve, portanto, uma ação de hospitalidade.

Nas obras dos quatro poetas aqui estudados, percebe-se uma recorrência de imagens alegóricas da casa como condutora de uma poética específica. É na casa que o iberismo é apresentado como inerente à própria América Latina, pois é registrado através de vozes não peninsulares.

Propomos, a seguir, uma leitura das representações que os quatro poetas fazem da casa como espaço de acolhimento, de interiorização de experiências, ou mesmo como espaço de estranhamento.

3.2.1- Poesia no coração de Neruda

Em 1937, Pablo Neruda havia retornado à capital espanhola, encontrando sua casa totalmente destruída por intensos bombardeios. Ao entrar no domicílio, encontrou tudo revirado ou destruído e, desgostoso, decide deixar a Espanha. É a partir desse episódio, que ele escreve o poema “Madrid (1937)”, do qual destacamos os seguintes versos:

En esta hora recuerdo a todo y todos,
fibradamente, hundidamente en
las regiones que -sonido y pluma-
golpeando un poco, existen
más allá de la tierra, pero en la tierra. Hoy
comienza un novo invierno.

¹⁵³ DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?** Publicado em *Poesia*, I, 11, novembro de 1988.

Disponível na Internet em <

http://web.archive.org/web/20070822155239/www.jacquesderrida.com.ar/frances/derrida_poesie.htm

>, p. 43 (trad. do francês: J. S. Perednik).

¹⁵⁴ A expressão possui duplo sentido em francês.

No hay en esa ciudad,
 en donde está lo que amo,
 no hay pan ni luz: un cristal frío cae
 sobre secos geranios. De noche sueños negros
 abiertos por obuses, como sangrientos bueyes:
 nadie en el alba de las fortificaciones.
 sino un carro quebrado: ya musgo, ya silencio de
 edades
 en vez de golondrinas en casas quemadas,
 desangradas, vacías, con puertas hasta el cielo:
 ya comienza el mercado a abrir sus pobres esmeraldas.
 y las naranjas, el pescado,
 cada día traídos a través de la sangre,
 se ofrecen a las manos de la hermana y la viuda.
 [...] ¹⁵⁵

É notório observar que o poeta impõe para si a missão de fazer lembrar ao leitor a transformação violenta sofrida pela cidade em guerra. Uma cidade à qual ele declara amor, e que, no entanto, o faz sofrer. Mas é desse sofrimento, desta experiência do sofrimento, que ele constrói a imagem duplicada da Madri que era e a que se apresenta no presente.

A casa de Neruda era, na verdade, um apartamento no quinto andar de um edifício de esquina, localizado na entrada da cidade universitária e chamado *Casa de las Flores*, nome recebido por causa de seus imensos jardins de gerânios. Conforme relata em suas memórias, o poeta encontrou, ao retornar, uma devastação. Paredes e janelas haviam sido derrubadas por tiros de metralhadoras e os livros, derrubados das estantes. Objetos banais haviam sido levados por soldados invasores ou defensores. Diante da destruição, Neruda não quis levar nada. A Espanha, antes casa concreta, resultara em uma lembrança fragmentada não só pelo tempo, mas pela intempestividade da Guerra Civil. Tornara-se, uma Espanha no coração, esta sim possível de carregar consigo na memória, ou seja, de cor.

Um ponto importante é que Neruda parte de uma experiência pessoal, a destruição de sua própria casa em Madrid, para se dirigir a todos e falar sobre a devastação da cidade, o que estende aquela experiência aos interlocutores de seus versos, mesmo que não tenham vivenciado a Guerra Civil na Espanha. Ciente dessa distensão temporal, o poeta se mune de “som e pena”, instrumentos de luta capazes de alcançar também espaços distantes. A ferida diante da casa esvaziada pela violência não pode ser cicatrizada a não ser pelo testemunho daquele que a viveu. Sua poesia torna-se, então, matéria de expressão de uma dor coletiva. A força imagética do poema possibilita também uma reminiscência a violenta colonização espanhola no continente americano, já que ao afirmar que quer lembrar “a todos que existem

¹⁵⁵ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 188

além da terra, mas na terra”, o poeta se refere a todos os episódios de alienação da terra, independente de épocas ou povos específicos. Falar de sua casa destruída na Espanha não é um ato individualista, pois sua voz pretende ser extensiva a sua casa original, a América.

España en el corazón foi publicado pela primeira vez de forma clandestina e isolada. Em sua segunda edição passou a habitar, junto com outros poemas de Neruda, o livro *Residencia en la tierra*, cujo título significativo remete a uma poesia notadamente humanista. Os residentes da terra são justamente as pessoas comuns, sobreviventes na dor. Se já não existe a casa concreta, a terra passa a ser a residência sem fronteiras e por isso, universal. Caberia à sua poesia registrar em linguagem toda essa transformação.

Conforme aponta o crítico Saul Yurkievich (1999), o vanguardismo de Pablo Neruda, nessa fase, não está no experimentalismo temático ou linguístico, mas nas relações deslocadas causadas pela angústia da inadaptação à precariedade de uma vida alienada.

Cansado do cenário de violência na Espanha e sabendo-se alvo em potencial da censura do iminente governo do General Francisco Franco, Neruda, junto com outros intelectuais, partiu para Paris, cidade que se tornara reduto dos combates intelectuais à distância. Na capital francesa, ele começou a desenvolver uma poesia renovada que marcaria toda a sua produção literária nos anos seguintes.

Suas obras imediatamente posteriores revelam um comprometimento social mais incisivo e a necessidade de uma poesia de tom mais denunciador ou contaminada pelo homem comum. A poesia eminentemente testemunhal de Neruda em *España en mi corazón* dá lugar texto engrandecedor de *Canto Geral* (1948), no qual o poeta retrata, em forma épica, a história e a geografia do continente sul-americano. Entre um e outro livro, o iberismo encontra-se registrado em um deslocamento evidente. A poesia não é mais casa do Chile ou da Espanha, mas de todos os povos, como ele deixa registrado no poema abaixo, em que a casa se redimensiona no próprio continente americano:

América, no invoco tu nombre en vano

América, no invoco tu nombre en vano,
 Cuando sujeto al corazón la espada,
 cuando aguanto en el alma la gotera,
 cuando por las ventanas
 un nuevo día me penetra,
 soy y estoy en la luz que me produce,
 vivo en la sombra que me determina,
 duermo y despierto en tu esencial aurora:
 dulce como las uvas, y terrible,
 conductor del azúcar y el castigo,

empapado en esperma de tu especie,
amamantado en sangre de tu herencia.¹⁵⁶

3.2.2. Uma poesia que não se afasta: Vallejo

Assim como Pablo Neruda, César Vallejo compôs versos que tinham como temática central a violência da Guerra Civil Espanhola e que sintetizavam a necessidade de uma literatura de cunho mais social. Mas ainda que em seus poemas sobre a Guerra Civil sejam evidentes a contestação política e o desejo de denúncia da violência no território espanhol, é preciso capturar na literatura de Vallejo um avançado manejo da palavra poética.

Trata-se de uma obra de energético protesto contra a violência da guerra e também de uma conclamação à solidariedade, única resposta à existência humana, mas sobretudo é um exercício profundo de aglutinações linguísticas, culturais e políticas. Se em *Trilce* eram constantes as combinações e recombinações de palavras, em uma desvirtualização original, nos poemas escritos a partir da Espanha, isso se dá principalmente pela inserção constante de referências extraliterárias, como as muitas citações bíblicas. É uma poesia que procura aproximar-se de diferentes linguagens e por isso, uma poesia bem próxima dos ideais socialistas compartilhados por Vallejo.

O livro, que tem um título de caráter bíblico, não é construído, entretanto, em um discurso religioso. Na verdade, pode-se dizer que em *España, aparta de mi este cáliz*, Vallejo nega o sagrado ao profanar o discurso bíblico levando-o para a literatura. Daí a necessidade de expressar, por meio de citações da sagrada escritura, uma escrita mais mundana, capaz de registrar a destruição e fragmentação da vida. Isto é perceptível já no título da obra, relativa à frase “Pai, afasta de mim este cálice” que, segundo os evangelhos de Mateus e de Marcos é mencionada por Jesus em meio a um período de orações e jejum com os discípulos, pouco antes de sua prisão e condenação. O cálice, neste caso, simbolizaria todo o sofrimento terrestre. Mas a mitologia cristã aponta também o cálice como fonte de vida, sendo novamente mencionado na sagrada escritura no episódio da Santa Ceia, em que Jesus se reúne com os discípulos em uma última confraternização antes de sua morte. Na literatura medieval europeia, o cálice deu origem à lenda do Santo Graal, que prorroga a simbologia de dois talismãs da religião celta pré-cristã: o caldeirão e a taça. Segundo a lenda, a busca pelo Santo

¹⁵⁶ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p. 636.

Graal demandaria uma condição espiritual elevada, pois tal objeto está sempre perto, mas não é visto, sendo necessário procurá-lo onde não é visível. Esse paradoxo corresponderia a um estado físico e metafísico de predisposição à busca do conhecimento interior. O cálice é, por isso, um dos muitos símbolos invertidos constantes da mitologia ocidental.

Mas como o símbolo reconduz à significação original, o cálice do título do livro de Vallejo não pode ser tomado como tal, já que não projeta necessariamente um elemento mítico-religioso. É, pois, uma alegoria.¹⁵⁷

O poema que dá nome ao título explicita a ideia de uma Espanha invertida, alegorizada pelo cálice a ser afastado (“afasta de mim este cálice”) e ao mesmo tempo encontrado (“crianças do mundo, andai, a procurá-la”). O passado espanhol de colonização, império, imposição cultural e poder político é engolido pelo próprio conflito interno que assolava o país naquele momento. Assim, o cálice invertido, símbolo cristão, torna-se uma alegoria da inversão de relações entre o mundo ancestral, da cosmovisão indígena e o mundo recriado pelos espanhóis no Novo Continente. Além disso, a dualidade do cálice está presente na associação alegórica de uma Espanha- mãe, como se nota nos seguintes versos recortados do já citado poema “España aparta de mí este cáliz”:

Niños del mundo,
si cae España – digo, es un decir –
si cae
del cielo abajo su antebrazo que asen,
en cabestro, dos láminas terrestres;
niños, ¡qué edad la de las sienas cóncavas!
¡qué temprano en el sol lo que os decía!
¡qué pronto en vuestro pecho el ruido anciano!
qué viejo vuestro 2 en el cuaderno!

¡Niños del mundo, está
la madre España con su vientre a cuestras;
está nuestra maestra con sus férulas,
está madre y maestra,
cruz y madera, porque os dio la altura,
vértigo y división y suma, niños;
está con ella, padres procesales!
[...]¹⁵⁸

Um ponto aqui merece atenção. Trata-se do costume, entre as índias peruanas, de carregar o bebê às costas da mãe, mantendo os braços da progenitora livres para o trabalho

¹⁵⁷ Sobre uma distinção mais precisa entre alegoria e símbolo, cf. DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, [s.d.], p. 17.

¹⁵⁸ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.303.

artesanal ou na lavoura. O “ventre às costas” é tanto uma reminiscência de seus próprios ancestrais (ambas as avós de Vallejo eram índias) quanto uma alusão à cultura quéchua¹⁵⁹ sobrepujada pelos espanhóis durante a colonização americana. A Espanha que carrega o ventre às costas é uma Espanha cujo iberismo se encontra transformado. Não é mais uma herança recebida via colonização. A Espanha não é mais a “Madre Pátria”.

Segundo Isidro Sepúlveda (2005), a expressão “Madre Pátria” relativa à Espanha foi cunhada por setores conservadores latino-americanos combatentes dos contínuos movimentos de independência e que de bom grado foi aceita pelo governo espanhol, que via certa afetuosidade das ex-colônias em seu uso. Mas quando o regime franquista se apropriou parcialmente dessa expressão para configurar a desejada soberania da ditadura espanhola, se tornou indesejada para as gerações futuras.

Na poesia de Vallejo a Espanha é representada alegoricamente como mãe e mestra, ou seja, aquela que deveria prover e ensinar, visão que difere da mentora Espanha da colonização latino-americana. Trata-se de uma mãe universal, de um mundo formado por aspirações socialistas. Um mundo tão entusiasticamente defendido pelo poeta em cartas e em artigos de periódicos. Por isso, a queda da Espanha significaria a morte da mãe socialista e a orfandade dos filhos que nela buscam refúgio. É mais uma vez a imagem do vazio irrecuperável que tanto persiste na poesia vallejana.

Ainda assim, em sua poesia aparece também uma Espanha deslocada, “com o ventre às costas” e que, portanto, foge da lógica colonialista do passado. Como não representa o acolhimento tutelar, não almeja a função de registro do passado. A constatação do mundo em transformação aparece nos versos “Como é cedo o sol que vos dizia! / Que veloz o ruído antigo em vosso peito! Que velho o vosso 2 no caderno!” O último verso sobretudo, remete a uma temática anterior na poesia de Vallejo, a ideia de que o humano é sempre dois¹⁶⁰.

Na poesia a partir da Espanha, a perspectiva vallejana torna-se mais universal, o que exige um número maior. A Espanha, e o que ela representa, é de muitos. Por essa razão, os versos de Vallejo falam muito mais de um porvir, no qual perdura a crença na transformação humana. A esperança é o sentimento mais declarado na maior parte dos versos de *España aparta de mi este cáliz*.

Diferentemente de Neruda, no entanto, o poeta peruano se mostra ciente de que a poesia é uma casa provisória para sua fala. Hábil manejador da palavra desde a época dos

¹⁵⁹ Consta que Vallejo não sabia falar o quéchua, mas certamente deve ter ouvido de suas avós estórias familiares sobre os povos indígenas peruanos.

¹⁶⁰ Em alguns poemas de *Trilce*, a ideia do dois aparece registrada em algarismo, como no poema acima ou através do prefixo bi- ou ainda em uma formulação binária.

movimentos de vanguarda, ele reconhece na plasticidade da linguagem o caminho para uma poesia que também passível de transformações. Por isso, termina o livro com os seguintes versos, apresentados em um tom quase incitador:

¡Bajad la voz, os digo;
 bajad la voz, el canto de las sílabas, el llanto
 de la materia y el rumor menor de las pirámides, y aún
 el de las sientes que andan con dos piedras!
 ¡Bajad el aliento, y si
 el antebrazo baja,
 si las férulas suenan, si es la noche,
 si el cielo cabe en dos limbos terrestres,
 si hay ruido en el sonido de las puertas,
 si tardo,
 si no veis a nadie, si os asustan
 los lápices sin punta, si la madre
 España cae – digo, es un decir –
 salid, niños del mundo; id a buscarla!...¹⁶¹

O uso do conectivo condicional revela a incerteza diante do presente, mas sugere também a supremacia da ação. Os verdadeiros lutadores não são os soldados republicanos ou nacionalistas, mas são as crianças, representação lógica do futuro e cuja voz é comumente associada à submissão. Buscar a “mãe Espanha universal” poderia se tornar o caminho para a realização do sonho de um mundo mais justo.

Mesmo tendo vivido o resto de seus dias na Europa, César Vallejo sempre sofreu a angústia de estar longe de casa. Enquanto eclodia a Guerra Civil Espanhola, o Peru se via embrenhado em uma sucessão de governantes despreparados, culminada com a presidência do General Óscar Benavides, que se tornara um ditador impiedoso, ao estilo de muitos governantes latino-americanos. Com investimentos em educação e desenvolvimento de algumas obras públicas como o estabelecimento de estradas asfaltadas, a ditadura de Benavides caracterizou-se, de fato, por proporcionar benefícios econômicos à classe média urbana, ávida de uma nação confortavelmente segura e sem protestos revoltosos, como os organizados por movimentos indígenas. Incomodado por essa situação, Vallejo, pouco antes de sua morte, escreveu uma carta a Luis Alberto Sánchez, também escritor peruano, sobre seus planos de protestos contra a situação política do Peru:

Conforme los deseos e instrucciones que acabo de recibir de Alcides [Spelucín] e de Antenor [Arrego], hemos iniciado aquí los trabajos

¹⁶¹ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, p.304.

encaminados al desarrollo de una enérgica campaña por las libertades en el Perú. Por de pronto hemos constituido un Comité especial, que va a dirigir de modo permanente esta campaña. Comité que está integrado por varias personalidades europeas cuyos nombres pesarán seguramente en el Perú. Al propio tiempo publicamos en el primer número del boletín-versión española de *Paz y Democracia* una denuncia contra la dictadura de Benavides, una breve exposición de las grandes corrientes de opinión democrática peruana, y, en fin, un llamamiento. Preparamos, asimismo una serie de conferencias sobre el caso peruano, que serán sostenidas por algunos escritores y profesores franceses vinculados de una u otra manera con el Perú. Ojalá, en suma, que esta campaña contribuya en algo a poner fin a esta situación, o, por lo menos a un parcial restablecimiento de las garantías.¹⁶²

Frequentemente dividido entre o *glamour* intelectual parisiense e a ideologia igualitária do socialismo, César Vallejo compôs o livro *España, aparta de mi este cáliz* com uma “mirada estrábica”, através da qual projeta uma renovação do iberismo a partir da Espanha em crise. No peito das crianças sua voz faz ecoar prontamente o “ruído ancestral” necessário ao ato de descolonização histórica. Com efeito, o “desejo de Espanha” se transforma em “desejo de retorno à América”, apontando um projeto de reformulação da sociedade pós-colonial que vigorava na primeira metade do século XX em boa parte do continente latino-americano.

3.2.3- Casa ou garrafa: a poesia sevilhana de João Cabral de Melo Neto.

Em uma entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 20 de Novembro de 1970, João Cabral de Melo Neto fez esta afirmação curiosa sobre o que seria a poesia:

(...) Poesia pode ser comparada a uma garrafa de uísque. Uma garrafa de cerveja qualquer um pode tomar. De uísque, não. A poesia é algo tão concentrado quanto o uísque, com um alto teor alcoólico. Pode-se escrever um romance de 400 páginas. Um livro de poesia de 400 páginas é inviável.¹⁶³

Há em *Sevilha Andando* um poema exemplar dessa perspectiva. Trata-se de “Meu álcool”, único texto do livro em que João Cabral não fala diretamente de algum aspecto de Sevilha, mas no qual ele elabora uma espécie de confissão sobre o trabalho poético:

¹⁶² Carta a Luis Alberto Sanchez, 10 de Janeiro de 1938, *apud* CASTRO, Luis Alva e outros. **Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008.

¹⁶³ ATHAYDE, Félix de, **Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, S.P., Universidade de Mogi das Cruzes, 1998, p. 72.

Meu álcool

Marques Rebelo garantia
que bêbado era quem bebia
por se inventar duplo motivo:
sentir-se invivo ou sobrevivivo.

Querer-se lúcido, acordar,
ser todo o agudo que nele há,
ser quando está de todo aceso,
tem o ser na ponta dos dedos.

Ou estar num ser tão extreme
que ser é insuportavelmente,
que ser é estar-se num incêndio
e sentir-se esse incêndio sendo.

Por isso, é que o bêbado bebe:
porque triste quer ser alegre,
e bebe porque chega a demais
a alegria de que ele é capaz.

2

Um pôde achar álcool melhor,
não tóxico, sem qualquer depois,
um álcool que não tem veneno
nem contém amanhã de inferno.

Que, se é preciso, apaga o incêndio
e se é preciso, vem e acende-o;
um álcool que possui duas pontas,
que agem a favor como age contra,

nem precisa que alguém lhe diga
quando dar mais ou menos vida
(como lâmpada do escritor russo,
põe o quarto aceso ou escuro)

Mais: que não se bebe, contempla;
é um álcool para a convivência,
álcool que dá a chama e o sopro
com tê-lo al alcance do corpo.

3

Esse álcool não é de vender;
ninguém engarrafou um ser.
É álcool sem quando, sem onde,
de perto, ou pelo telefone.

Vê-lo e usá-lo foi de imediato:
depois de álcoois mais variados,
da familiar cana de cana
de suas várzeas pernambucanas,

viajou por outros tão diversos
 (os de Appolinaire, o dos versos)
 que até empregou como bebida
 o fluído ambíguo de Sevilha.

E de nenhum deles renega:
 nem das úlceras que eles legam
 nem da intestina hemorragia
 em hospitais ao fio de vida.

4

Se a um novo álcool se entregou,
 se o vê como o álcool superior,
 não foi por causa de conselho,
 prescrição de médico ou medo.

É que no novo álcool de agora
 pode alcançar mais alta quota
 de álcool na vida, e é mais contínua
 a vida que acende, e seu clima:

um clima mais claro, e tão limpo
 como toalha ou lençol de linho,
 e ao mesmo tempo tão intenso
 de um ser vivo vivendo pleno.

(E isso, só, com a convivência
 de mulher, com a nua presença
 de mulher, que como Sevilha
 é interna-externa, é noitedia.)¹⁶⁴

O trabalho poético é alegorizado em “um álcool de duas pontas / que agem a favor como agem contra”. É um trabalho passível de inovações e de retornos, assim como as ruas de Sevilha, que convidam a uma perspectiva duplicada, pela qual não existem dualidades espaço-temporais. O poeta fala de Sevilha, mas fala também de Pernambuco, que existe através da “familiar cana de cana”. A casa não é fora nem dentro.

Estruturalmente “Meu álcool” é um poema dividido em quatro partes, cada uma das quais compostas de quatro estrofes de quatro versos. Como de costume, João Cabral emprega o verso octossílabo, mas em sua poesia então “sevilhizada”, essa metrificação serve principalmente para registrar a flexibilidade, ou ainda, o “fluído ambíguo” de Sevilha.

Os versos de *Sevilha Andando* procuram mostrar não somente a cidade espanhola, mas um “sevilhismo” presente naquele que a vê. Como “sevilhismo” infere-se aqui a predominância do movimento e da fluidez tanto no conteúdo quanto na forma do poema.

¹⁶⁴ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, pp. 632- 634.

Decorre daí uma transgressão, criada pela apresentação de um aspecto mais sensual, mais arredondado e talvez mais feminino nos poemas, com formas menos ásperas e com menos influência da razão do que em suas produções anteriores. Esse movimento constante é assinalado em vários versos, especialmente através do ato de andar não em uma direção contínua, mas sempre em uma mão dupla, como exemplificam estes versos destacados do poema “Viver Sevilha”:

[...]
 como em Sevilha, a mais regaço
 de toda cidade que existe,
 pois nela vamos e nos vai,
 num vai e vem que é ir-se e vir-se.¹⁶⁵

O ir e vir é a grande tônica do livro. Nesse ponto, a presença da *flânerie* é fundamental tanto para quem passa quanto para aquele que olha o passante, já que não existe inércia na Sevilha de João Cabral. Se a cidade pauta-se pelo movimento, também assim deve ser a poesia cabralina, agora diferenciada pela preferência circular.

Dos quatro poetas, somente João Cabral de Melo Neto e Pablo Neruda fazem efetivamente um caminho de retorno seus respectivos países natais. O poeta chileno, entretanto, deixou a Espanha para trás, ainda que esse país fosse a força de uma experiência impulsionadora de suas obras posteriores. Já a Espanha de João Cabral é reinventada nos vários momentos em que ele reside naquele país, e registrados em poemas espalhados em diversos livros e sintetizados em *Sevilha Andando*.

Deve-se considerar, no entanto, que Murilo Mendes, ainda que não tenha tornado a viver no Brasil, empreende uma volta metafórica a sua gênese através da escrita de *A Idade do Serrote* (1968), livro de caráter memorialístico no qual o poeta registra lembranças de sua infância em Juiz de Fora. Entretanto, o texto de Murilo não se rege pela estrutura memorialística tradicional, uma vez que o poeta incorpora em seu próprio texto elementos de outros discursos. Conforme explica Fernando Fábio Fiorese Furtado:

Nas digressões pela cidade da infância, o poeta opera a composição de sua própria estrutura mítica a partir do transtorno dos cânones da “escrita eu”, seja ao desmudar a pessoa civil em pessoa-texto, seja ao acoplar as rubricas de outras personagens ao drama pessoal, seja ao romper com os mitos tradicionais para substituí-los por outros de extração moderna.¹⁶⁶

¹⁶⁵ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, p. 637.

¹⁶⁶ FURTADO, Fernando Fábio Fiorese . *A idade do serrote: o menino experimenta suas ficções*. **Ipotesi** (UFJF), v. 6, n. 1, Juiz de Fora (MG): Editora UFJF, 2002, pp. 45-46.

Essa reflexão permite afirmar que Murilo Mendes reinventa sua casa textual, numa consciência clara da insuficiência do registro memorialístico. Assim também, João Cabral de Melo Neto encontra na escrita da poesia uma habitação reinventada.

“Inventar-se em duplo motivo”, conforme consta na primeira estrofe de “Meu álcool” não é ação apenas daquele que bebe, mas daquele que se nutre da poesia. É a ação mais original de João Cabral em *Sevilha Andando*. Se seu trabalho anterior foi marcado pela engenharia das palavras, nos poemas sobre Sevilha este aspecto também se sobressai, ainda que a estrutura trabalhada se construa em formas mais maleáveis. Trata-se de uma poesia circular, não de círculos concêntricos, mas em uma imagem que se aproxima mais da geometria do número oito, representativo de uma infinitude intrínseca.

A possível angústia existencial proveniente de estar longe de sua casa-pátria, dá lugar a uma imersão no trabalho poético, revelando, através da feminina Sevilha, um tom conciliatório. Por isso não é uma poesia da certeza, da exatidão. Como explica o crítico João Alexandre Barbosa, “é uma interação pacificada pelo encontro daquilo que, em outras épocas, em outros poemas, buscava-se sob a tensão de figuras e leituras estilhaçadas.” [BARBOSA (2001), 94].

3.2.4. A poesia de Murilo Mendes: casas plurais

A paixão pela Espanha figura na vida de Murilo bem antes de ele lá estar presente. Seu acervo literário, abrigado hoje no Museu de Arte Moderna Murilo Mendes, em Juiz de Fora, reúne inúmeras obras sobre aquele país, que estão datadas de diferentes épocas, evidenciando uma lenta relação de sedução. Poder-se-ia, a partir do inventário dessas obras, dizer que Murilo engendra uma primeira viagem à Espanha através dos livros, tal é a variedade de aspectos do país que constam de sua biblioteca particular. Mas o poeta não se contenta em ser apenas um viajante turista. Seu olhar deseja imagens além das registradas em seus livros. Imagens que habitem muitas casas.

Ideias como viagens, mapas e coleções de quase tudo são constantes em seus escritos, mostrando uma ânsia de apreender a complexidade do mundo. A poesia muriliana, sempre predisposta a inovações e inserções, revela-se, em *Tempo Espanhol*, mais dinâmica ainda. Embora tenha como temática sua experiência na Espanha, o poeta propõe através de seus versos um passeio por esse território, tal como se ele, poeta, fosse o cicerone, e o leitor, seu

público. A Espanha, que o atraía pelo dinamismo, é o espaço ideal para a construção de um livro de colagens sobre o universo ibérico.

Se na poesia de Pablo Neruda e de César Vallejo, a casa era a confluência do Eu e do Mundo, na poesia muriliana o museu aparece como uma casa de reunião de fragmentos, em que o EU interage com as coisas do mundo, extrapolando o aspecto familiar.

Assíduo frequentador de museus na Europa, Murilo Mendes provavelmente encontrou nestes espaços os subsídios almejados para compor sua obra poliédrica, pois conforme explica Maria Luiza Scher Pereira (2004, p.17) “as experiências do exílio e do trânsito entre a província e a metrópole dão forma ao tratamento que Murilo Mendes confere ao arquivo cultural europeu, com o qual ele se relaciona permanentemente”.

Murilo Mendes conta que esteve na Espanha em 1952, como turista, em 1953 como professor visitante na Universidad de Madrid e em outras ocasiões em viagens culturais.¹⁶⁷ Do já colecionador de livros e amigos, assume uma proposta de colecionar a Espanha de suas viagens. Como na estruturação de um museu, onde se reúnem bens culturais para serem expostos, ele se vale do trabalho de seleção, recorte e colagem para dar forma à poesia.

Por essa razão, um aspecto importante em *Tempo Espanhol* é a organização dos poemas no livro, que chama a atenção não só pela multiplicidade de focos, mas também pelo fato de que o leitor é atraído a empreender também uma viagem, ou ainda uma visita, ao “museu muriliano sobre a Espanha”. A maior parte dos textos é organizada segundo várias categorias (ou alas) descontínuas. São representações de lugares, artistas, religião e obras de arte pertencentes ao universo cultural espanhol. Acrescentam-se ainda duas categorias estranhas a um museu comum. Uma diz respeito a bens não materiais, que abarcam hábitos culturais como a tourada ou a música flamenca. A outra abriga no acervo pessoas comuns, como um padre cego ou um chofer.

Essa é a diretriz que norteia o trabalho do poeta em *Tempo Espanhol*: um olhar panorâmico sobre os fragmentos da Espanha, para representar, não um quadro, mas um lugar que reunisse elementos ibéricos do passado e do presente.

Aparentemente os poemas que compõem o livro estão dispostos dispersivamente, já que Murilo Mendes escreve tanto sobre a Espanha tradicional quanto a Espanha em transformação dos anos 50. Além disso, o dito “tempo” de que fala o título do livro é também descontínuo, pois a ordem dos poemas obedece a uma disposição fundamentalmente afetiva em relação aos temas.

¹⁶⁷ Cf. Depoimento de MM a revista *La Fiera Letteraria*. In: MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 48.

Em *Tempo Espanhol*, a finitude do tempo passado não atende mais aos anseios de uma nova poesia, transformando-se em circularidade, na qual a interligação do tempo e do espaço ocorre na própria poesia. Não há regras pré-estabelecidas para o preenchimento do vazio do passado, seja no tempo-memória ou no espaço-escrita, especialmente porque não há garantias de restauro, que se livra de uma possível monumentalização e assume seu caráter fragmentado.

Decorre daí que o tempo espanhol da poesia muriliana é o tempo do “entre”. Essa relativização do tempo, conjugado na intermediação do passado e do presente, também revela a proposta inovadora de uma poesia atenta à mutabilidade dos espaços e da própria linguagem poética.

A sedução pela relatividade pode ser encontrada no poema “Chuva em Castela”, no qual Murilo Mendes apresenta elementos dessemelhantes, contextualizando o espaço de uma das mais antigas regiões espanholas. Isso confere ao texto a construção de muitas imagens aparentemente fragmentadas e de sentidos relativos:

Chuva em Castela

A história circula insatisfeita
Ao largo da planície autárquica.

Entre a marcha das amapolas
Se orientam
Se levantam
Os pés aquedutos

Chove a galope
Cavalos horizontais
Sacando o preto do branco
Chovem a galope

Alturas compactas se procuram.
Parte-se o galope em fragmentos.¹⁶⁸

A concepção de multiplicidade e de relatividade dos espaços é encontrada em combinações aparentemente surrealistas como a “marcha das amapolas” e “cavalos horizontais” que “chovem a galope”. O deslocamento de sentidos parece revelar, na verdade, a necessidade de uma literatura que dialogasse com outras formas artísticas, especialmente

¹⁶⁸ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p. 600.

imagéticas. Por isso, o surrealismo e seus recursos é a melhor expressão da casa-poesia de Murilo Mendes.

Em comparação entre as poesias de Espanha de João Cabral de Melo Neto e de Murilo Mendes, o crítico Eucanaã Ferraz assim avalia a presença surrealista em seus textos. Para ele, a poesia muriliana se distancia do surrealismo automatizado em favor de uma aproximação com o racionalismo de João Cabral:

A poética cabralina, assim como a muriliana, não busca o “automatismo”, rejeita a ideia de que a “experiência” seria algo desimportante e procura o efeito da contiguidade imprevisível na construção de algumas de suas imagens mais poderosas, como “o cão sem plumas” e a “faca só lâmina”, ou mesmo em comparações inusitadas como aquela que aproxima o fazer poético do ato de catar feijão.¹⁶⁹

O poema acima citado mostra uma chuva inusitada, não líquida, formada de cavalos a galope. No mesmo quadro, *amapolas*, nome castelhano para margaridas, marcham. São duas imagens cujo estranhamento se deve ao deslocamento de força, pois mais usual seriam cavalos marcharem e flores, se jogadas, caírem em forma de chuva. Como subversão maior, o poeta fala em uma “história insatisfeita” no cenário formado pela “planície autárquica” de Castela, centro de difusão da língua oficial da Espanha. Murilo prefere uma narrativa histórica não conformada em imagens de fácil leitura.

É importante lembrar que Murilo Mendes, na época, dividia-se entre o trabalho de escritor e de crítico de arte e que sua anterior e controversa influência surrealista sugere uma ainda estreita veiculação com a imagem-palavra, ou seja, da concretização da linguagem através do uso abundante de imagens, comprovando um deslocamento sofisticado de signos. É este desejo de colecionar deslocamentos (de imagens, de sentidos, de tempos) que evoca seu projeto de estabelecer um espaço de musealização das “experiências espanholas”.

3.3. Impressões de Espanha: o livro como casa

Walter Benjamin expôs, em ensaio de 1933, que a pobreza de experiências, típica do século XX por ser decorrente do desenvolvimento da técnica, conduziria à barbárie, tomada então em um novo conceito. O bárbaro, em sua pobreza de experiência, se contataria com

¹⁶⁹ FERRAZ, Eucanaã . Murilo Mendes e João Cabral: o sim contra o sim. **Ipotesi** (UFJF), v. 6, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002, p. 108.

pouco, a construir com pouco. A cidade moderna, com sua arquitetura de vidro, seria o espaço mais almejado pelo bárbaro, já que através do vidro ele pode ver, mas não precisa tocar. Nesse sentido, o homem do século XX tende a ver o mundo através de “vidros” como a vitrine, o cinema, a fotografia e outros meios de reprodução da realidade. Por causa dessa pobreza de experiência o indivíduo se contenta com vestígios, conseguidos através da acumulação.

Mas em ensaio posterior sobre o narrador, Benjamin avalia que a experiência é fundamental para o indivíduo, pois pode ser passada para o outro, formando um tecido interminável de reprodução de memórias. Segundo ele,

*A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido mais amplo. Ela inclui todas as variedades da musa épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como se demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da tradição. (grifos do autor)¹⁷⁰*

As narrativas, segundo Benjamin, são constituídas justamente a partir das experiências transmitidas e se originam a partir de dois grandes grupos de narradores: os viajantes, que empreendem um deslocamento geográfico e o homem simples, que não se movimenta espacialmente, mas cuja ação de conhecer e propagar histórias garante um deslocamento temporal importante para a preservação da tradição.

Ainda que carregados de tom pessimista, os ensaios de Benjamin não falam de um empobrecimento de experiências na modernidade, mas de uma perda da capacidade de intercambiar tais experiências, já que a difusão da escrita fez nascer um leitor silencioso, guardado em seu próprio mundo. Se a narração antiga era fundada na tradição oral, transmitida na comunidade, o romance moderno, cujo marco fundador mais conhecido é *Dom Quixote*, de Cervantes, pauta-se na difusão da palavra impressa. Note-se, entretanto, que nesta mesma novela de cavalaria, a experiência de ser um cavaleiro é frustrada pelas contingências, levando o protagonista a assumir, ao final, para um posicionamento passivo. Na obra, o próprio Dom Alonso, que então não é mais Quixote, renuncia a leitura dos romances de

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Vol. 1.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 211.

cavalaria, mas suas aventuras são contadas por Cervantes em livro, o que revela a força da linguagem literária. De uma outra maneira, D. Quixote embrenha-se nos livros, pois passa de leitor a personagem. A transmissão de experiências conquistou, no *status* da modernidade, o novo suporte, passando da oralidade para a impressão gráfica.

Impressão: palavra de duplo sentido que remete inexoravelmente ao ato de arquivar. Segundo Jacques Derrida, a impressão pode ser tomada como um lugar de registro daquilo que nos causa uma impressão, isto é, podemos tornar presente aquilo que nos afeta quando inscrevemos seu registro em um suporte material. É, portanto, uma forma de acolhimento da palavra, especialmente aquela que, a partir do julgamento de alguém, merece tornar-se uma marca.

Habitar a Espanha proporcionou aos quatro poetas a inscrição de experiências únicas registradas em verso, transformada, por sua vez, em casa textual de cada um deles. Ao exílio quase voluntário soma-se a necessidade de habitar um espaço de conforto e proteção, nem sempre, entretanto, encontrado no estrangeiro. Daí que a poesia, espaço já anteriormente ocupado por eles, configura o suporte escolhido para a impressão (gráfica) de suas impressões sobre a Espanha.

Dar essa casa ao iberismo é também reconhecer nele uma estrutura em rede. A produção tipográfica dos poemas sobre as experiências na Espanha revela, em seu processo, intervenções inusitadas que desarticulam tempos e espaços, já que foram impressos em territórios ou momentos diferentes de seu contexto de produção escrita. Escrever o iberismo é também inscrevê-lo literariamente em perspectivas diferentes.

3.3.1- *España en el corazón*: a poesia em tecido

Alguns textos de *España en el corazón* já haviam sido publicados em periódicos locais, como é o caso do poema “Canto a las madres de los milicianos muertos”, que saiu em 1936 na quinta edição da revista *El mono azul*, da Alianza de Intelectuales Antifascistas. Mas a maior parte do livro de Pablo Neruda foi escrita no auge da Guerra Civil, entre 1936 e 1937. Sua produção traduz um testemunho dos momentos mais intensos do conflito, especialmente após o cerco a Madri, que culminaria com vitória dos nacionalistas conduzidos pelo general Franco.

Um aspecto interessante é que a primeira edição (1937) de *España en el corazón* foi feita de forma clandestina e impressa quase artesanalmente pelos soldados da frente de

resistência, que ajudaram, inclusive, a transportar os exemplares através da fronteira francesa. Neruda relata em seu livro de memórias *Confieso que he vivido*, que a primeira impressão do livro foi feita de maneira pouco comum.

Os soldados da frente de resistência, depois de aprenderem a manejar os tipos de impressão, se propuseram a editá-lo em solo catalão, em uma clara demonstração de audácia e protesto ao avanço das tropas do General Franco. Diante da falta de papel, fato que ameaçava o projeto, decidiram fabricá-lo em um velho moinho do Monastério de Monserrat. Para isso, usaram como matéria-prima o material à mão: “desde uma bandeira do inimigo até a túnica ensanguentada de um soldado mouro”¹⁷¹

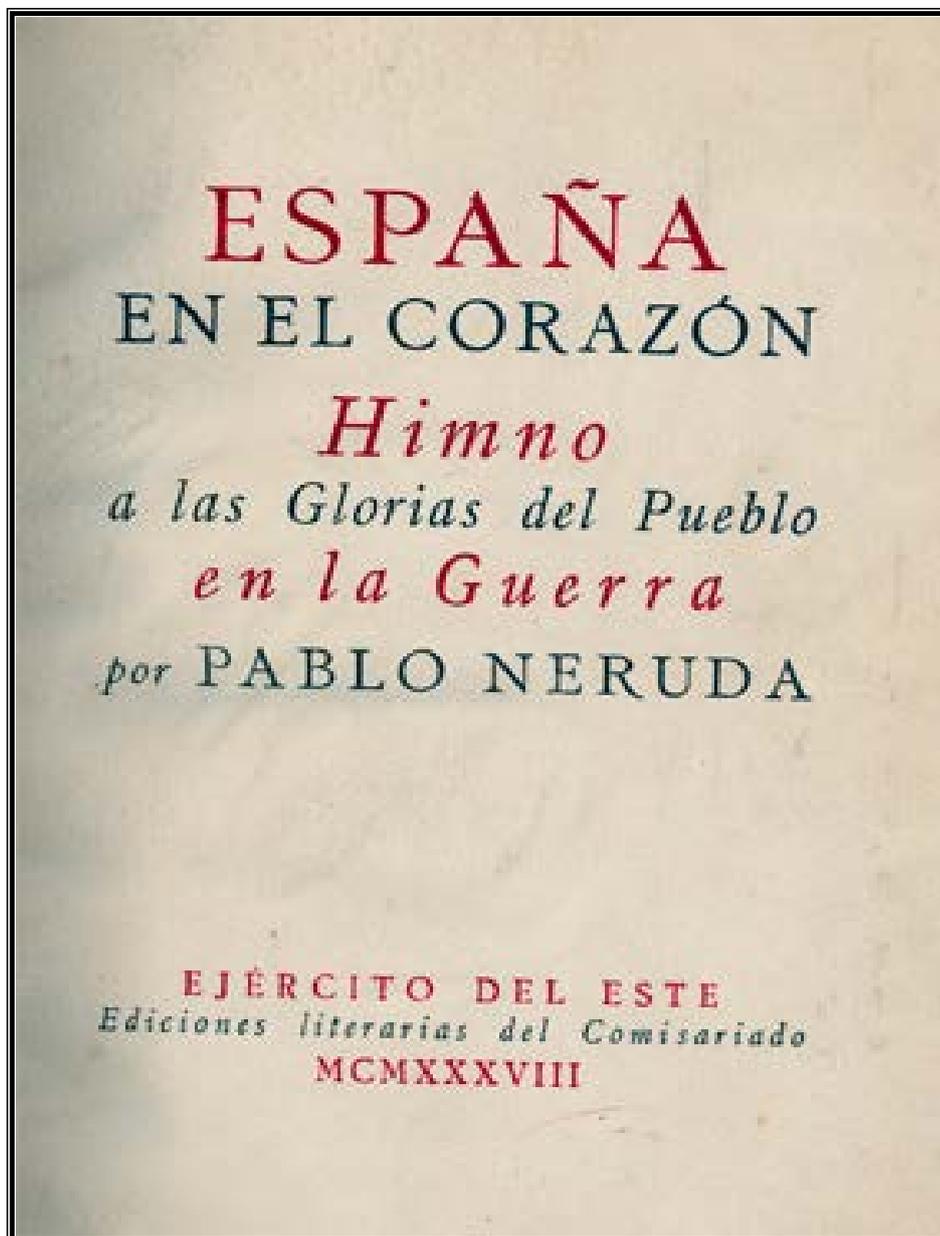
O livro foi publicado com tiragem de 500 exemplares numerados, sob o trabalho editorial de Manuel Altolaguirre, também responsável pela segunda edição espanhola, com 1500 exemplares não numerados, saídos dois meses depois. Pouco depois do livro impresso, deu-se a inapelável derrota republicana, seguida do maior movimento de êxodo da história da Espanha.

Mas no mesmo ano, aparecia no Chile a edição em papel de *España en el corazón*, com a seguinte advertência prévia do texto: “Este *Hino às glórias do povo na guerra* forma parte do terceiro volume de *Residência na terra*”. Abrigando seus versos em uma nova casa¹⁷², Neruda também reavaliaria a intensidade de seus versos. Formando parte de um projeto maior, a Espanha de sua experiência é impressa em outro espaço.

¹⁷¹ NERUDA, Pablo. **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003, p.156.

¹⁷² O terceiro volume de *Residencia en la tierra* foi mais tarde chamado de *Tercera residencia* e é formado pelos textos de “Espanña en el corazón”, “Canto a Stalingrado” e outros poemas que anunciam o engajamento político mais incisivo de Pablo Neruda.

Figura 5



Primeira edição chilena de *España en el corazón* (1938)
Exemplar pertencente ao Archivo Central Andrés Bello, da Universidade do Chile.

<http://www.archivobello.uchile.cl/tesoros.php>

Este episódio a respeito da publicação primeira de *España en el corazón* provoca algumas reflexões a respeito do ato de imprimir, que torna o arquivo essencialmente exteriorizável. Quando os soldados da frente de resistência decidem usar materiais alternativos para reproduzir materialmente os versos de Neruda, o fazem através da escolha

política de uma “pele” insólita para conservar e registrar o texto, como a bandeira inimiga e roupas de combatentes. O arquivo literário produzido por Neruda se reproduz em um novo arquivo produzido pelos soldados. A questão da autoria sofre, então, uma rasura, pois embora Neruda tenha escrito o texto, sua impressão foi feita espontaneamente pelos soldados, que lutavam por uma causa em comum.

É importante observar que a inscrição que se vê na capa diz “por Pablo Neruda” e não “de Pablo Neruda”. Esta troca de preposições mostra a coerente proposta de uma insubordinação, já que o poeta chileno se apresenta, desde o primeiro poema do livro como um divulgador de denúncias sobre a violência da Guerra Civil a partir de sua experiência pessoal – a destruição de sua casa em Madri - experiência esta comum a muitos civis. O poeta não se propõe a ser, portanto, um autor, mas sim um divulgador enérgico de muitas vozes, conforme mostram estes versos do poema “Invocación”, que abre o livro:

Para empezar, para sobre la rosa
pura y partida, para sobre el origen
de cielo y aire y tierra, la voluntad de un canto
con explosiones, el deseo de un canto inmenso, de un metal que recoja
guerra y desnuda sangre.
[...] ¹⁷³

A vontade de um canto que seja capaz de captar o horror da guerra é motivo suficiente para o poeta registrar sua experiência a partir da Espanha. O crítico Terumi Villalba explica que a poesia de Neruda em *España en el corazón* é construída por um sentimento de divisão, sobre o qual a palavra serve como apaziguadora:

Se sua relação com a Espanha pode ser resumida na palavra “amor”, e sua opinião sobre os nacionalistas em “ódio”, a aproximação de um admirador aos republicanos só pode ser adequadamente entendida no contexto da derrota que revela um coração dividido entre a exortação e o sofrimento. Em ambos os casos, Neruda sabe que sua arma mais poderosa é a palavra, com a qual concorre para assegurar a memória coletiva e, por conseguinte, o resgate da dignidade dos perdedores.¹⁷⁴

3.3.2- A ressurreição pela poesia: *España, aparta de mí este cáliz*

¹⁷³ NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999, p.366.

¹⁷⁴ VILLALBA, Terumi. A relação entre Pablo Neruda e Espanha. In: **Revista Letras**, nº 65, jan-abr 2005, Curitiba: Editora UFPR, 2005, p. 130.

César Vallejo, que também teve a primeira edição do livro *España aparta de mi este cáliz* publicado pela editora do Monastério de Montserrat, escreveu no período de oitenta e seis dias, os quinze poemas que têm como temática central a destruição causada pela Guerra Civil Espanhola e que sintetizam a necessidade de uma literatura de cunho mais social.

Depois do texto pronto, milicianos catalães imprimiram quinze poemas para serem distribuídos nas trincheiras e assim como no livro de Pablo Neruda, uma inscrição foi nele colocada: “Soldados de la República fabricaron el papel, compusieron el texto y movieron las máquinas. Ediciones Literarias del Comisariado. Ejército del Este, guerra de Independencia. Año de 1939”¹⁷⁵ Mas com a queda de Barcelona, a maior parte dos exemplares dessa edição foi destruída e o livro completo só foi editado e publicado¹⁷⁶ postumamente, quase dois anos após o poeta morrer em Paris, de causa desconhecida.

O pesquisador Julio Ortega (2000) refuta contudo, a ideia de que a primeira edição do livro de Vallejo tenha sido publicada nas mesmas condições materiais de *España en el corazón*, de Neruda. Afirma ele que inúmeras narrativas mitificando a impressão do livro foram propagadas principalmente no início do governo franquista, o que conferia à obra uma presença espectral.

Devido à censura cultural imposta pelo governo do General Franco depois da vitória na Guerra Civil, muitas obras foram destruídas e livros como os de Neruda e de Vallejo sofreram o mesmo destino. Uma segunda edição de *España, aparta de mí este cáliz*, a partir da qual foram feitas as edições seguintes, foi editada e publicada por Juan Larrea, no México, quase dois anos após a morte de Vallejo. Assim como seu livro, a morte de Vallejo é relatada sob variados aspectos.

Somente mais tarde se viria a descobrir que a misteriosa doença que acometia o poeta de tempos em tempos se tratava, na verdade, de um paludismo muito antigo. Esta, entretanto, é uma versão não confirmada, pois, de fato, não foi possível, aos médicos que o atenderam, descobrir qualquer órgão doente em seu corpo, o que fez surgir a crença de que Vallejo havia morrido de “dor de humanidade”, uma expressão enigmática para uma causa também enigmática.

O episódio da misteriosa morte do poeta peruano foi retratado literariamente em *Monsieur Pain* (1999), uma novela curta do escritor chileno Roberto Bolaño. No livro, o protagonista, Pierre Pain, é um estudioso de ciências ditas “ocultas” e “alternativas”,

¹⁷⁵ Cf. **El País**, 11/12/2003. Disponível na Internet: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espana/aparta/caliz/Cesar/Vallejo/elpepicul/20031211elpepicul_13/Tes>

¹⁷⁶ A primeira edição completa foi produzida no México, em 1940.

especialmente o “mesmerismo”, uma teoria criada pelo médico e magnetizador suábico Franz Mermer. Segundo essa teoria, uma pessoa teria a capacidade de causar efeitos de magnetismo mineral em outra pessoa, tornando possível a cura de diversas doenças. Apaixonado por Madame Reynaud, Pierre Pain é por ela solicitado a ver e tentar tratar o marido de uma amiga. O paciente em questão é o poeta peruano César Vallejo e a amiga, Georgette Vallejo. A misteriosa doença de Vallejo dá oportunidade a uma trama policialesca na qual Monsieur Pain se vê envolvido e a mistura de pessoas reais e personagens fictícios confere ao livro uma atmosfera constante de incertezas, levando o protagonista, e conseqüentemente o leitor a percorrer uma trama labiríntica. Curiosamente, Vallejo aparece no livro como um espectro, pois o protagonista é impedido em diversas circunstâncias de se aproximar do paciente. Não é um personagem, mas o motivo do desenvolvimento do enredo, que não se finaliza jamais. Assim como a própria doença do poeta permanece em dúvida, Bolaño constrói uma narrativa sem desfechos definidos. Vallejo ressuscita mais uma vez no entrecruzamento literário de Bolaño, mostrando a infinitude do arquivo.

O fato de *España aparta de mi este cáliz* ter vindo a público após a morte do poeta colabora para revigorar a imagem da ressurreição, tão propagada na poesia vallejana. Se o poeta está morto, o livro o transforma em corpo ressuscitado, pois a palavra impressa fixa a experiência vivida. O livro como arquivo funciona como instrumento material de conservação da memória, uma vez que a tipografia possibilita transformar a palavra em inscrição em uma pele - o papel.

Derrida, ao recontar a história da restaurada Bíblia Philippsohn de Freud, cuja existência transitou por idas e vindas entre pai e filho, aponta que unir as folhas de um livro para encaderná-las é um ato de amor, pois significa dar-lhe uma “pele” nova. A restauração de um livro passaria, assim, pelo processo de re-habitação ou, segundo a poética vallejana, de ressurreição.

Em *España aparta de mí este cáliz*, um dos poemas mais significativos a respeito do livro como conservação mnemônica é este:

Pequeño responso a un héroe de la República

Un libro quedó al borde de su cintura muerta,
Y un libro retoñaba de su cadáver muerto.
Se llevaron al héroe,
Y corpórea y aciaga entró su boca en nuestro aliento;

sudamos todos, el hombligo a cuestras;
caminhantes las lunas nos seguían;

también sudaba de tristeza el muerto.

Y un libro, en la batalla de Toledo,
un libro, atrás un libro, arriba un libro, retoñaba del cadáver.

Poesía del pómulo morado, entre el decirlo
y el callarlo,
poesía en la carta moral que compañara
a su corazón.
Quedóse el libro y nada más, que no hay
insectos en la tumba,
y quedó al borde de sua manga, el aire remojándose
y haciéndose gaseoso, infinito.

Todos sudamos, el hombligo a cuestras,
también sudaba de tristeza el muerto
y un libro, yo lo vi sentidamente,
un libro, atrás un libro, arriba un libro
retoño del cadáver ex abrupto.¹⁷⁷

No poema a morte humana é combatida pela possibilidade de permanência da memória através do livro – material impresso (*Quedóse el libro y nada más*). Somente este traz o registro da luta republicana, embora seja tão precível quanto o papel do qual o livro é feito. Entretanto, como arquivo de uma memória pessoal e coletiva, o livro sobrevive pela sua função: propagar o que restou.

Em uma metáfora botânica, Vallejo deixa evidente a perenidade do corpo humano em comparação com a palavra escrita. É do cadáver que “brota” o livro. Enquanto o primeiro enfrenta o túmulo, o segundo surge de todas as direções, o que aponta para seu caráter transformador. Nesse sentido, a literatura é apresentada como salvação. Mas, ao final do poema Vallejo faz uso de uma expressão em latim- língua morta- para expressar a fatalidade da existência. *Ex-abrupto* significa “de súbito, intempestivamente”. Tanto em termos de significante quanto em termos de significado, é uma expressão que causa estranheza no poema, já que a deterioração do cadáver é adjetivada como um processo lento (*y quedó al borde de sua manga, el aire remojándose e/ y haciéndose gaseoso, infinito*), enquanto o livro irrompe da própria morte.

A inserção de uma língua estranha remete à própria perspectiva de enunciação, já que Vallejo é um poeta peruano que escreve, em poesia, uma oração (*responso*) a um herói republicano espanhol. A autoridade com que profere este discurso vem de sua própria situação política, ou seja, ele é um intelectual cuja enunciação é deslocada, geográfica e

¹⁷⁷ VALLEJO, César. **Obra poética completa**. Lima, Peru: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003, pp. 297-298.

culturalmente. Esta enunciação é também notada na já citada expressão “umbigo às costas”, uma referência ao universo andino. Desconstruindo fronteiras físicas, culturais ou políticas, Vallejo reúne na mesma luta povos diferentes, que “suam”¹⁷⁸ por uma causa comum, a vitória republicana. “Estar com o umbigo às costas” possibilita a inserção de um olhar abrangedor, voltado para a maior aspiração vallejana: a compaixão pelo homem.

3.3.3. Uma poesia de fora: *Tempo Espanhol*

Se a primeira edição do livro de Vallejo passou por um deslocamento temporal *post-mortem*, *Tempo Espanhol*, de Murilo Mendes é marcado pelo deslocamento espacial.

Escrito entre 1955 e 1958, foi publicado pela primeira vez em Portugal, em 1959, pela Moraes Editora e só posteriormente lançado no Brasil. Este fato se deu, talvez, por uma razão familiar, já que o sogro de Murilo Mendes era o grande historiador português Jaime Cortesão, defensor notório do iberismo. Além disso, o poeta já havia vivido em terras lusitanas por alguns anos e suas relações editoriais lá eram mais acessíveis naquela época do que na Espanha franquista.

No entanto, no mesmo ano da publicação da primeira edição de *Tempo Espanhol*, foi publicado na Itália o livro *Siciliana* e no Brasil, saía a obra *Poesias*, uma reunião de seus livros anteriores, com exceção de *História do Brasil*, excluído por vontade do próprio poeta. Tais livros são uma representação importante das diversas casas murilianas, pois evidenciam um enfoque afetivo em relação a esses países. Espanha, Itália e Brasil compuseram o espaço de sua poesia na década de 50.

No conjunto de missivas disponíveis no Museu de Arte Murilo Mendes e por mim analisadas, verifiquei que não há comentários do poeta sobre a produção ou a publicação de *Tempo Espanhol*, embora isso ocorresse em relação a outros de seus livros. Na verdade, Murilo Mendes, ao contrário de Vallejo e João Cabral de Melo Neto, não trazia a experiência da impressão. Tanto ele quanto Neruda privilegiam o papel de *criadores* de escrita.

A esse respeito, é interessante verificar que, em 1953, em uma carta à irmã Virgínia, Murilo Mendes escreveu-lhe entusiasmado relatando sua viagem à Espanha, referindo-se especialmente à região da Andaluzia. O poeta destaca Granada, contando que “das 33 cidades que já vi na Europa é das mais belas”. Mas um dos trechos mais instigantes da carta é este:

¹⁷⁸ O verbo “sudar” pode significar informalmente “trabalhar ou esforçar-se muito por um objetivo”.

Até agora não tive vontade de escrever sobre o que vi, pois as emoções não deixam. Mais tarde, com a ajuda de algumas notas tomadas, dos guias que comprei, e do pouco de memória que me resta, pretendo escrever alguns artigos – se bem que ache quase impossível algo ~~sobre~~ (rasurado pelo autor) a respeito de cidades, monumentos e obras de arte que existem toneladas de literatura.¹⁷⁹

O comentário sugere uma empreitada audaciosa do poeta. Recusando-se a produzir um livro comum de viagem, Murilo Mendes tece caminhos mais complexos para a poesia, pois *Tempo Espanhol* não deve ser considerado apenas um livro de viagens. Embora o crítico Júlio Castañon Guimarães o considere “uma primeira incursão de Murilo Mendes numa poesia voltada para um espaço geográfico determinado” (2001, p. 11), é preciso observar que em “Contemplação de Ouro Preto” (1954) o poeta já havia iniciado um trabalho de espacialização na poesia.

Nesta obra, a cidade de Ouro Preto, mesmo representada por uma linguagem enaltecida, é o território de hospedagem de uma religiosidade ainda presente na poesia muriliana. Uma religiosidade atravessa fronteiras geográficas e culturais, já que é originada de outros espaços, como o poeta assim diz: “Ergue um Cristo na cruz todo em chagas aberto, /Deus barroco espanhol, com enorme esplendor.” (MENDES, 1994, p. 472).

A influência ibérica através do barroco espanhol é sentida principalmente no território cultural, do qual o poeta extrai a essência religiosa. O Cristo barroco é doutrinário. Em contraposição, o “Cristo subterrâneo” de *Tempo Espanhol*, é uma imagem coberta de revelações que dependem de um olhar atento para descobri-las. É um Cristo peregrinador. O que ocorre é que *Tempo Espanhol* é um livro em que as imagens formam, com o próprio espaço em que se inserem, um registro de lembranças de viagens. Não é, pois, um guia turístico, mas um local de hospedagem da memória.

Somente em 2008, os textos de *Tempo Espanhol* foram publicados na Espanha, pela Editorial Almuzarra¹⁸⁰. Talvez isso seja consequência do fato de Murilo ter sido considerado, durante muito tempo, *persona non grata* pelo governo da Espanha, por causa de suas opiniões públicas contra Adolf Hitler, o ditador alemão que tinha o apoio do General Francisco Franco.

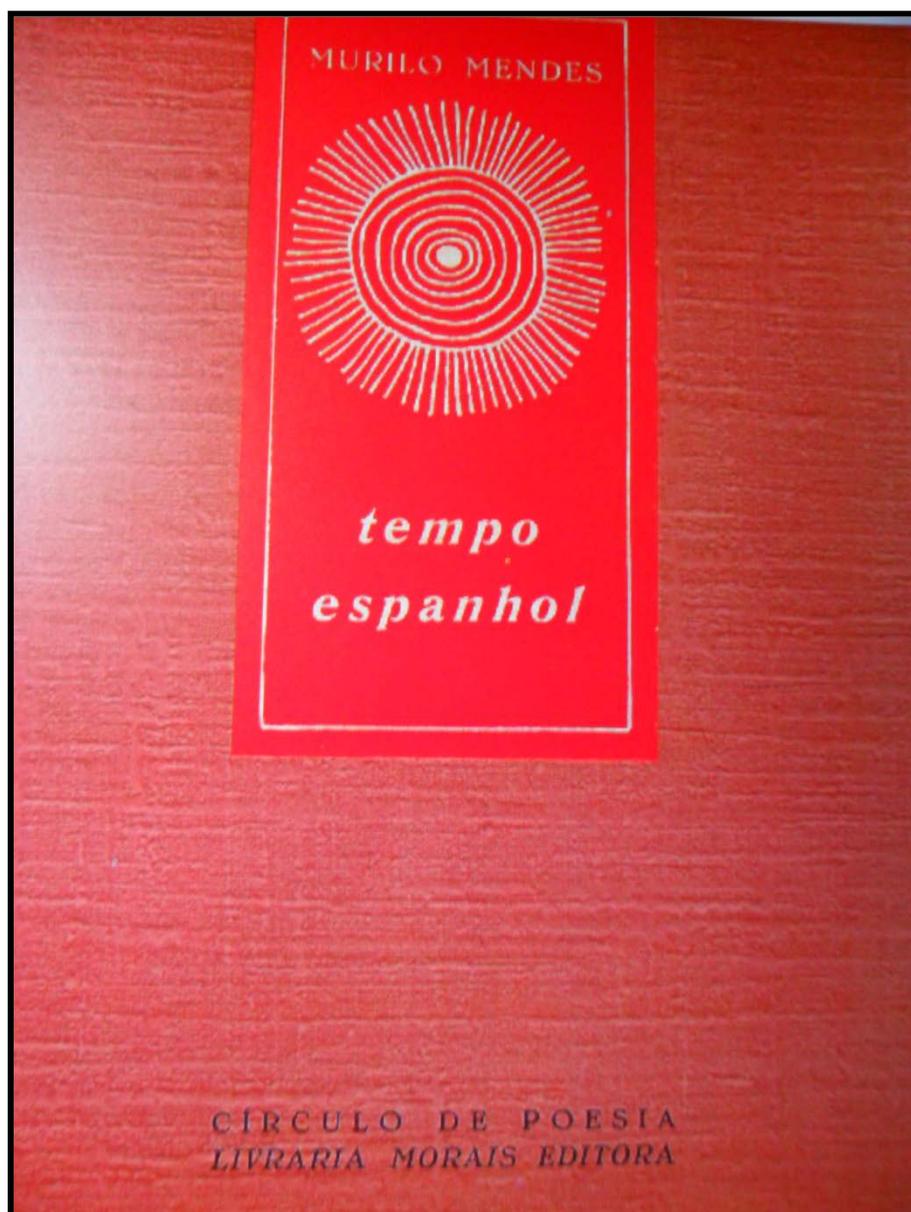
Murilo Mendes tece suas impressões sobre a Espanha paulatinamente, primeiro através das leituras, depois através de viagens. A Espanha é o território desejado, por isso ele

¹⁷⁹ MURILO MENDES: Carta à Virgínia Torres, 15 de março de 1953. Cf. **Acervo epistolar do poeta – Museu de Arte Murilo Mendes**.

¹⁸⁰ Cf. **Suplemento Literário. Literatura Brasileira na Espanha. Especial Suplemento Literário, nº 1319**, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, Abril / 2009.

constrói uma poesia de forte plasticidade, capaz de reproduzir imagens que tanto o encantaram. Esta vocação plástica da escrita muriliana reside em seus poemas e até mesmo na capa da primeira edição portuguesa de *Tempo Espanhol*, em que o grafismo está presente no aspecto do fundo, sugerindo um papel texturado sobre o qual apenas um sol foi impresso em similar aspecto de impressão em gravura.

Figura 6



Capa da 1ª edição de Tempo Espanhol
Lisboa- Portugal

GUIMARÃES, Julio.Castañon (org.) **Murilo Mendes 1901- 2001**, Juiz de Fora: CEMM /UFJF, 2001.

Entretanto, não há metapoemas no livro, deixando evidente a proposta de Murilo Mendes em traduzir imagens *através* das palavras. E como tradução, o poema abaixo é bastante significativo:

O sol de Granada

À memória de Manuel Altolaguirre

O sol de Granada aspira
Arquiteturas abstratas.

O sol de Granada gira
O corpo de Lindaraja.

O sol de Granada inspira
Sangue e ritmo de gitanos.

O sol de Granada mira
As duas faces de Espanha.¹⁸¹

O poema é dedicado a Manuel Altolaguirre, poeta, impressor e produtor cinematográfico espanhol, que era considerado pela crítica um artista artesão não só pelo elaborado trabalho de linguagem, mas também pelo fato de que escrevia e imprimia suas próprias obras. Foi ele, inclusive, o responsável pela primeira edição do livro de Neruda, e provavelmente do de Vallejo, no Monastério de Montserrat. É importante observar que a dedicatória no poema de Murilo Mendes não é gratuita, uma vez que é parte do projeto muriliano de escrever, a partir de suas viagens, o exercício de uma perspectiva plural, que abrangesse tanto a tradição quanto a modernidade. Assim, embora *Tempo Espanhol* fosse escrito em plena era franquista, a marca da insurgência muriliana permanecia na dedicatória, que é escrita “à memória de”, o que dá um sentido de recordação do passado. Não um passado nostálgico, mas o passado recente da luta republicana na Guerra Civil, cujo esquecimento era intenção notória da censura franquista.

Uma das razões pelas quais o espaço poetizado no texto é Granada, é que esta é uma região historicamente atravessada por influências culturais diversas. Mirando as duas faces de Espanha – europeia e mediterrânea – Granada é uma ponte cultural ibérica, aspecto evidenciado em outros elementos apresentados por Murilo Mendes no poema.

O mencionado Pátio de Lindaraja, localizado na edificação de Alhambra, é um marco da arquitetura hispano-islâmica do século XIII. Mas é possível que Murilo Mendes, ao falar

¹⁸¹ MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994, p.611.

do “corpo de Lindaraja”, acompanhasse a perspectiva do poeta argentino Rubén Darío, em seu livro de viagens *Tierras Solares*. Assim disse Darío:

Y cuando estéis en el patio de Lindaraja, no pongáis atención a los arabizantes que os pretenden explicar la etimología del nombre y negar la existencia de la linda figura; antes bien: imagináosla muy rosada, muy blanca, muy ardiente para el amor, y con unos ojos almendrados, de negros mirares, como corresponde a una verdadera sultana de cuento.¹⁸²

Murilo nega, pois, Lindaraja como um monumento arquitetônico físico em favor da arquitetura abstrata proposta pelo ibérico “de fora” Rubén Darío.

Outro elemento transgressor que aparece no poema são os ciganos, inspirados pelo sol de Granada. *Gitano é a* denominação hispânica para os diversos povos nômades que ali chegaram no século XV, oriundos talvez do norte da África. Com a instauração do governo católico de Isabel e Fernando e suas decorrentes imposições religiosas e linguísticas, os ciganos passaram a serem considerados grupos marginais na Espanha. Como um poeta também à margem, Murilo Mendes vê no sol de Granada a metáfora de um centro sem cantos.

Ainda que Murilo Mendes não exercesse a função de impressor, sua motivação com a composição dos poemas evidencia a preocupação em trabalhar a linguagem, revelando imagens a serem descobertas através da leitura. A impressão, neste caso, corresponde muito mais ao sentido de “deixar uma marca” do que ao ato maquinante de reprodução.

Pode-se dizer que *Tempo Espanhol* é um livro que reflete a transformação de uma época. Mas também, como o próprio tempo espanhol de que fala o título do livro, os versos de Murilo Mendes atravessam espaços. São versos que se deslocam entre Espanha, Portugal e Brasil, revelando uma ligação ibérica em constante movimento.

3.3.4. Uma poesia inconsútil: *Sevilha Andando*

Quando foi nomeado pela primeira vez vice-cônsul na Espanha, João Cabral de Melo Neto passou a viver em Barcelona a partir de 1950. Na capital catalã, o poeta interessou-se ativamente pela literatura espanhola, bem como pelo espetáculo da tourada. Paralelamente, ele travou amizade com alguns dos mais admirados artistas plásticos do momento, como o pintor Joan Miró, chegando mesmo a escrever um ensaio sobre sua obra, ilustrado com

¹⁸² DARÍO, Rubén. *Tierras Solares*. Madrid: Leonard Williams Editor, 1904. Disponível na Internet: <www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/tierras_solares.pdf>

gravuras originais do próprio artista. Mencionar esses elementos da cultura da Espanha é fundamental para se entender a relação que o poeta manteve com aquele território, ainda que sua musa maior tivesse sido Sevilha.

É importante ressaltar que a Catalunha havia se tornado, na Espanha franquista, um território perigoso por seu passado de reivindicações separatistas, sendo, por isso, alvo de perseguições e censuras. Certamente o trabalho diplomático ali exigia uma atuação delicada, a fim de se evitar confrontos locais.

Quando o poeta, por razões terapêuticas não esclarecidas, teve que buscar um *hobby*, adquiriu uma prensa manual. Por isso, essa primeira estada de João Cabral na Espanha propiciou-lhe a experimentação artesanal da palavra através do trabalho exercido como editor e tipógrafo amador.

Com a prensa, ele passou a publicar, em pequena escala, na Espanha, livros e coletâneas de poetas amigos, brasileiros e espanhóis. Foi criada a coleção denominada “Livro Inconsútil”, com edições artesanais de livros de poesias e inaugurada com textos de Manuel Bandeira. O nome “inconsútil” referia-se ao fato de os livros impressos na oficina tipográfica de João Cabral serem desprovidos de costura. Esta era uma técnica de encadernação usada até a Revolução Industrial, época em que a demanda de livros impressos aumentou, exigindo produções mais fáceis de manusear. É também preciso observar que para um tipógrafo amador esta técnica era menos onerosa e mais facilitadora.

A ideia de composição do poema amplifica-se nessa experiência, tornando-se tema indireto constante dos textos de João Cabral daí por diante. É pelo selo “Livro Inconsútil” que saiu, pela primeira vez, seu *Psicologia da composição* (1947), livro que estende a lógica de pensamento anteriormente construída em *O Engenheiro* (1945). Em ambos a dialética das imagens é ponto forte nos versos, apresentando uma obsessão do poeta em relação ao trabalho da linguagem. Segundo o crítico José Guilherme Merquior (1972, p. 138), o livro *Psicologia da Composição* “oferece oito aspectos não cronológicos do fenômeno poético”. Mas não se trata de uma poesia sobre o fazer poético e sim sobre a consciência desse fazer, ponto bastante determinante nas produções literárias posteriores de João Cabral de Melo Neto.

A experiência da tipografia é refletida diretamente em *Sevilha Andando*, que não é um livro, no sentido usualmente conhecido de paginação corrente. É uma junção de duas partes. A primeira, que dá título ao livro, pauta-se pelo movimento da cidade, enquanto a segunda, de nome invertido, é composta pelo movimento do poeta na cidade. Sua leitura poderia ser feita por uma ou outra via, o que oportuniza ao leitor também *flanar* pelos poemas. Reminiscência do livro inconsútil, sem amarras, *Sevilha Andando* é um convite ao leitor a percorrer a cidade

andaluza livre de pressuposições. Assim como o livro sem costuras, Sevilha é representada nos poemas de João Cabral de Melo Neto como um espaço flexibilizado. Daí o aspecto quase fluídico dos poemas, revelando a sensualidade natural da cidade espanhola, em contraposição ao ar incisivo do sertão pernambucano representado em seus livros anteriores.

No poema “Sevilha de bolso”, o poeta revela uma faceta peculiar da experiência de viver em Sevilha, apresentando-a como uma “casa” de memória, que fica registrada através da linguagem e por isso é parte do próprio poeta. Em seus versos, a imagem da cidade é compartilhada com o leitor e por isso é fácil de portar no bolso, como um livro:

Sevilha de bolso

Carregamos Sevilha, os dois,
quem foi e quem lá nunca foi.

Sevilha é como uma atmosfera
que nos envolve, onde que seja,

que levamos onde que formos
e que cria para mim um entorno

que é Sevilha, e se sou que a levo
sei que és tu o próprio amuleto,

que onde quer que estejamos sozinhos
nos traz Sevilha, seu dentro íntimo,

de uma casa que vai comigo
e que invoco quando é preciso.

então, muda todo o ambiente,
eis-nos em Sevilha, de repente,

em nosso a dois e até ouço fora
sua formigagem rumorosa.¹⁸³

A duplicatura da cidade pode se associada à dupla página aberta de um livro sem costuras. Por isso cada estrofe é sempre composta de dois versos. O poeta compartilha com o leitor a cidade, como fica explícito em alguns versos: Sevilha “nos envolve”, “ei-nos em Sevilha, de repente”. Mas também fala da cidade andaluza como uma experiência pessoal, que pode ser representada pela poesia, mas não totalmente: “e que cria para mim um entorno”. Esta, aliás, parece uma visão bem próxima do “homem circunscrito” do poema de Murilo Mendes. Mas o entorno a que se refere João Cabral de Melo Neto não é físico, pois o espaço

¹⁸³ MELO NETO, João Cabral de. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 2006, pp. 641-642.

representado no poema é quase volátil, isto é, trata-se de um espaço sentimentalizado pela sensação de acolhimento que a cidade lhe dá.

Sevilha é de bolso, assim como um livro o pode ser. Mas enquanto este é carregável pelo poeta ou pelo leitor, a cidade é um elemento de uma aprendizagem importante: o espaço físico pode ser diluído. Por isso, o poeta reitera nas duas últimas estrofes que ainda que esteja em outro ambiente, Sevilha lhe é invocada através da memória. Sevilha é, portanto, arquivo.

Este arquivo é carregável com o próprio arquivante – o poeta. São as memórias da experiência sevilhana, cujas impressões pessoais foram impressas graficamente em livro, que possibilitam a manutenção desse arquivo.

CONCLUSÃO

Desde que a mítica índia La Malinche estabeleceu a comunicação entre colonizadores e povo nativo, uma nova força tradutória se estabeleceu no processo de colonização americana. La Malinche tinha origem indígena na alta classe da sociedade *mexica*, mas uma vez tornada escrava dos maias, povo posteriormente conquistado pelos espanhóis, cruzou as fronteiras da palavra através da incumbência de servir de intérprete entre ambos os grupos.

Tendo seu nome traduzido em espanhol para *doña* Marina, a índia Malinche passou a conhecer as duas margens. Margens porque tanto Espanha quanto o Novo Mundo configuravam territórios de entre-lugar. A primeira, sempre dividida entre a Europa, símbolo máximo de civilização, e o continente africano, espaço de interesse comercial e cultura exótica. A segunda, cortada pelas aspirações dos colonizadores e a resistência da cultura local. La Malinche era, portanto, a fronteira das fronteiras, e o único modo de cruzá-las era através da língua.

Como tradutora, La Malinche devia representar para um povo a imagem de outro povo. Como tradutora também, cabia a ela estabelecer os pontos de contato entre os dois lados, o que contribuía para a construção ou destruição de estereótipos que um tinha do outro. Mas por este papel fundamental na relação entre dois mundos tão distantes, foi considerada traidora por sua gente. Perdeu sua casa.

O papel de intérprete de La Malinche antecede uma série de tentativas de tradução entre dois mundos, Espanha e América, ocorridas a partir da colonização. Na maioria das vezes, entretanto, a América se apresentou como o lado do “novo mundo”, do qual a Europa, especialmente representada pela Península Ibérica atestava uma identidade. Por isso, nomear o continente colonizado foi imprescindível para a transposição da imagem pré-concebida do paraíso descoberto. Tratava-se, portanto, da imagem de um Outro construída sob uma perspectiva imperialista – a perspectiva da colonialidade.

No século XX, quatro escritores de diferentes países, herdeiros de uma cultura forjada pela colonização ibérica, se propuseram, em diferentes momentos e a partir de diferentes experiências pessoais, a falar sobre a Espanha. Estendendo-se em uma ação descolonizadora, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto não só falam *sobre* a Espanha em suas obras, mas a partir dela falam também de um interlocutor tido como

apenas murmurante: a América. É esta experiência de Espanha, traduzida em linguagem literária, que abre o arquivo do iberismo adicionando-lhe novos elementos.

O deslocamento de enunciação no discurso do iberismo é gerado a partir do momento em que são intelectuais latino-americanos que se propõem a falar sobre um enunciador até então privilegiado – a Espanha. Através da representação imagética desse território em seus textos, eles elaboram uma tradução do próprio iberismo.

Pablo Neruda e César Vallejo compartilharam a experiência do engajamento, ocasionada pelo testemunho da Guerra Civil Espanhola no final dos anos 30. A poesia de ambos é carregada de ideologias, embora apresentem muitas vezes a Espanha como um território a ser observado. O iberismo que se mostra em seus versos denuncia uma relação conflituosa com aquele espaço, pois configura uma casa desejada como acolhimento, mas que se mostra ao mesmo tempo estranha, e por conseguinte, estrangeira. Eles não se sentem à vontade nela e veem em seu trabalho poético uma maneira de provocarem reflexões sobre questões políticas de seus próprios países, também em conflito político naquele momento.

Mas a Espanha é para eles também uma casa primordial pela língua. Suas escolhas intelectuais esbarram na necessidade de compartilhar com seus leitores a solidariedade ao lado mais sacrificado, representado por heróis anônimos como corajosos soldados, mães e crianças inocentes que morreram na guerra. Não por menos, a produção material de seus livros teve ajuda direta dos soldados republicanos, que imprimiram seus versos clandestinamente.

Pode-se afirmar que a tensão poética dos textos de Neruda e de Vallejo é gerada pela dor da guerra e pela destruição dela decorrente. Ambos poetas mostram a Espanha fragmentada, na qual a palavra é um instrumento valioso de combate. Restos de cidades, de pessoas e de heranças culturais se juntam a conclamações de luta, formando uma batalha de imagens de tons surrealistas, mas profundamente engajada.

O iberismo na poesia de Neruda ganha o retorno para a casa chamada América quando ele retoma suas atividades políticas e poéticas no Chile. Na poesia de Vallejo, que se encerra com *España, aparta de mi este cáliz*, se estabelece o vazio, que não significa fim, mas espaços ainda a serem preenchidos no iberismo, como a Espanha da era franquista.

Murilo Mendes encontrou, como visitante quase clandestino, essa Espanha em processo de reconstrução nos anos 50. Sua poesia não explicita um engajamento político, embora se mostre reveladora de um espaço de relativização racionalizada. É muito mais uma poesia de reflexão sobre questões políticas que perpassam as culturas peninsular e americana. Em imagens aparentemente desconexas, o poeta relaciona elementos do passado e do

presente, caracterizando um tempo não mensurável pela linearidade. Como colecionador incansável de obras de arte e de amigos, ele constrói em *Tempo Espanhol* o retrato de uma Espanha colecionável.

O desejo desse espaço estrangeiro é movido sobretudo pela angústia de não estar em sua casa original, pois o poeta já se encontrava na Europa havia anos e uma parte significativa de suas produções ali havia se desenvolvido. Em decorrência, o país que o atraía pela não-monotonia, passa também a ser desejado como uma possibilidade de abrigo para um tempo deslocável e o aspecto museológico do livro resgata o iberismo como força dinâmica que cruza diversos espaços.

Por sua experiência em diferentes momentos na Espanha, João Cabral de Melo Neto relativiza ainda mais a temporalidade proposta por Murilo Mendes, uma vez que a Espanha que se apresenta em seus versos é uma construção desprovida de fronteiras de qualquer tipo. Metonimicamente representada por uma de suas cidades mais multiculturais - Sevilha - a Espanha projeta justamente a experiência do não-lugar, isto é, de um espaço não reducionista. É vista pela ótica do pertencimento, o que a faz não metaforizável.

Aproximando constantemente Sevilha de Pernambuco, o poeta engenha uma relação mais do que diplomática, estendendo sua casa original à casa do estrangeiro. O iberismo não é de lá nem de cá, mas torna-se permeável por Espanha e América Latina.

Partindo da ideia de que o iberismo é um arquivo dinâmico e por isso uma questão de sempre, procurei mostrar no estudo da poesia desses autores, como a construção de imagens da Espanha, desenvolvida a partir da experiência de cada um deles, configura uma postura descolonizadora, na medida em que os enunciadores desestabilizam o padrão histórico-cultural da perspectiva ibérica sobre a América. Quando Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto constroem, através de seu trabalho literário, uma crítica ao tradicional espaço do iberismo, colocam-se em um patamar diferente de enunciação, revelando outras possibilidades de relação entre Espanha e América Latina.

A Espanha traduzida por esses poetas é a agregação de diversos tempos e espaços. É uma Espanha pluralizada, na qual o iberismo não se esgota em um único aspecto. Como poetas latino-americanos, eles se mostram conscientes da impossibilidade de representação do iberismo como conceituação fixa e centralizadora. Daí a representação, em seus textos, de elementos misturados e até díspares, ecos de projeções feitas pelos dois territórios.

Ao estudar a questão do iberismo como arquivo, consideramos que a tradução foi a opção escolhida por Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto para representá-lo através da Espanha em sua literatura. Traduzir significa, a grosso

modo, dar uma nova casa linguística a uma enunciação já existente. O iberismo, cuja origem peninsular se desfez e refez ao longo dos séculos, convertendo-se em um conceito mais amplo, ganhou, na poesia deslocada desses poetas nova roupagem, já que é enunciado por vozes que nunca se fizeram ouvir - a América Latina.

Mas pensar o iberismo entre América Latina e Península Ibérica é também pensá-lo como um arquivo em constante movimento.

Na hipótese inicial desta tese, propusemos que o deslocamento do *locus* de enunciação do iberismo, com poetas latino-americanos escrevendo sobre a Espanha, sugeria uma ruptura de perspectivas, pois se tratava de uma inversão do colonialismo, segundo o qual, o poder de fala era europeu. Ao traduzir em seus poemas elementos alegóricos do iberismo através da Espanha, como a tourada, a literatura, o flamenco e a mitificação religiosa, os poetas latino-americanos interferem nesse arquivo acrescentando imagens originadas de suas respectivas culturas ou experiências pessoais.

Este estudo é apenas uma de muitas leituras possíveis do iberismo que, como arquivo, nunca se fecha. Nos poemas de Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto, a Espanha é, mais do que espaço, motivo para abrir fronteiras arquivísticas, negociando novas relações entre a Península Ibérica e a América Latina. A Espanha é exergo para uma viagem de desconstrução.

A definição usual de exergo remete a um “pequeno espaço por baixo de uma medalha para por uma data, inscrição, etc.”¹⁸⁴. A palavra origina-se do grego *ex* (fora) e *ergon* (obra). Trata-se de um espaço de inscrição e de impressão. Derrida explica que o exergo é um primeiro arquivo, já que também tem as funções instituidoras e conservadoras do arquivo.

Como exergo, a Espanha é arquivo de construção e de desconstrução do próprio iberismo. Por essa razão, um estudo comparativo entre a poesia que esses escritores produziram a partir da Espanha envolve cuidado com a facilidade de suas aproximações por contextos linguísticos ou temporais. Ao privilegiar um recorte transversal na análise desses livros, procurei mostrar que o iberismo que neles se imprimiu é dinâmico, já que a poesia, como terreno literário intrinsecamente imagético, abriga suas múltiplas possibilidades de enunciação.

O fio mais nítido de aproximação entre os quatro poetas é que eles reivindicam o direito de escrever sobre a Espanha estando nela hospedados, provocando um desvio do caminho original. A Espanha de seus poemas, em guerra ou em reconstrução, não é mais o

¹⁸⁴ Cf. **Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa CALDAS AULETE**, 3 ed. bras. Vol II. Revisto por Amílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1980.

império expansionista do passado e o iberismo que a percorre no século XX é fruto de sua movimentação durante esse tempo.

A alegoria da casa destruída, renovada, retornada, traduzida mostra a transitividade do iberismo que, se nasceu sob a égide da unificação, foi, ao longo dos séculos, transformado e traduzido para outros espaços, configurando um instrumento possível para compreender a complexidade própria da América Latina.

Finalizar esta tese é desconsiderar o arquivo como incessante. Além disso, nem Espanha nem América Latina são circunscritas à fronteiras nítidas. Nas imagens elaboradas por Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto em poesia, a Espanha é não é tema. É, sobretudo, casa para hospedar muitas reflexões e abrir esse arquivo através da leitura da poesia dos quatro poetas aqui estudados é reconhecer sua organização em muitas vozes.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. **Minima Moralia**. Trad. Artur Morão. Lisboa, Portugal: Edições 70, [s.d.]

AGUILAR, Santiago. El rito del lomo de las sagradas escrituras. In: VÁRIOS. **Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008, pp. 125-136.

ALONSO, Damaso. **Ensayos sobre poesía española**. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946. Obra pertencente ao acervo de Murilo Mendes, disponível no Museu de Arte Murilo Mendes, em Juiz de Fora.

ALVAR, Carlos. MAINER, José-Carlos. NAVARRO, Rosa. **Breve historia de la literatura española**. Madrid: Alianza Editorial, 1997.

ANÓNIMO, **Romancero general**, edición de Agustín Duran, Madrid: Atlas, 1945 (Biblioteca de Autores Españoles; 10-16. Edición digital disponible em <
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02404953322682839644424/p0000001.htm#I_0> Acessado em 02/01/ 2009.

ATHAYDE, Félix de. **A viagem. Ou o itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Biblioteca Nacional, 2000.

-----**Idéias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes, S.P., Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARBOSA, João Alexandre. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Publifolha, 2001.

BARBOZA FILHO, Rubem. **Tradição e Artifício. Iberismo e Barroco na formação americana.** Belo Horizonte: Ed. UFMG; Rio de Janeiro: IUPERJ, 2000.

BARTHES, Roland. Escritores e escreventes. In: **Crítica e Verdade.** 3 ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999, pp. 31-47.

BEEVOR, Antony. **A batalha pela Espanha.** Trad. Maria Beatriz de Medina. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.

BENJAMIN, Walter. A tarefa-renúncia do tradutor. Trad. Susana Kampff-Lages. In: HEIDERMANN, Werner (org). **Clássicos da teoria da tradução.** Florianópolis: UFSC, Núcleo de tradução, 2001.

----- Experiência e pobreza. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

-----O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política.** Ensaio sobre literatura e história da cultura. Vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BEVERLY, John. **Una modernidad obsoleta: Estudios sobre el barroco.** Colección Doxa y Episteme nº 12, Los Teques, Estado Miranda, Venezuela: Fondo Editorial A.L.E.M. , 1997.

BHABHA, Homi. K. DissemiNação. O tempo, a narrativa e as margens da nação moderna. In: **O local da cultura.** Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003, pp. 198-238.

BOBBIO, Norberto. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções dos homens de cultura na sociedade contemporânea.** Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1997.

BOLAÑO, Roberto. **Monsieur Pain.** Barcelona, España: Editorial Anagrama S.A., 1999.

BRADBURY, Malcolm. MACFARLANE, James.(org.) **Modernismo: guia geral**. Trad. Denise Bohman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRAGA, Teófilo. **Dissolução do sistema monárquico constitucional**. Lisboa: Nova Livraria Internacional, 1881. Edição digitalizada disponível na Biblioteca Nacional Digital de Portugal < <http://purl.pt/6486/4/>>

CABEL, Jesús. “Estudio Preliminar”. In: VALLEJO, César. **Correspondencia Completa**. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

Cadernos de Literatura Brasileira. n° 1, João Cabral de Melo Neto. Instituto Moreira Salles, Março de 1996.

CAMÕES, Luis Vaz de. **Os Lusíadas**. 13 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: **Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária**. 4 ed., 2ª reimpr. São Paulo: Perspectiva, 2006, pp.31-48.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois gumes. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, pp. 163-180.

----- **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000.

----- Literatura e subdesenvolvimento. In: **A Educação pela noite e outros ensaios**. 3 ed. São Paulo: Ática, 2000, pp. 140-162.

CARRIZO, Silvina Liliana. **Uma nova consciência regional: apontamentos para um diálogo possível**. Tese de Doutorado. Niterói: Universidade Federal Fluminense, 2004.

CASTRO, Luis Alva e outros. **Dolor, cuerpo y esperanza en Vallejo**. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú, 2008.

CERVANTES, Miguel de. **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha (II)**. Madrid: Cátedra, S.A., 1994.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANDT, Alain. **Dicionário de símbolos**. 19ª ed. Trad. Vera da Costa e Silva.e outros. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Trad.: Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

----- **O trabalho da citação**. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

CORREIA, Natália. **Somos todos hispanos**, Ed. O Jornal: 1981, Lisboa.

CORTAZAR, Fernando García de. VESGA, José Manuel González. **História de Espanha. Uma breve história**. Trad. Eduardo Nogueira. Lisboa: Editorial Presença, 1977.

DARIO: Rubén. **Antología Poética**. Buenos Aires, Argentina: Kapelusz Editora S.A., 1993.

----- **Tierras Solares**. Madrid: Leonard Williams Editor, 1904. Disponível na Internet: <www.bibvirtual.ujed.mx/Libros/tierras_solares.pdf> Acessado em 02/01/ 2011.

de la FLOR, Fernando R. **Iberismo hoy: Posiberismo**. Centro de Estudos Ibéricos. Disponível na Internet: <<http://www.cei.pt/up/F.R.%20de20la%Flor.pdf>>. Acessado em 02/01/ 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI. Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3**. Coord. Trad. Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Che cos'è la poesia?** Publicado em *Poesia*, I, 11, novembro de 1988.

Disponível na Internet em <http://web.archive.org/web/20070822155239>

/www.jacquesderrida.com.ar /frances/derrida_poesie.htm> Acessado em 14/06/2010

----- **Anne Dufourmantelle convida Jacques Derrida a falar Da Hospitalidade**.

Trad. de Antonio Romane: revisão técnica de Paulo Ottoni, São Paulo: Escuta, 2003.

----- **Mal de Arquivo. Uma impressão Freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. 15 de Julho de 2007. Disponível na Internet:

<http://dn.sapo.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=661318> Acessado em: 23/01/2009.

Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa CALDAS AULETE, 3 ed. bras. Vol II. Revisto por Amílcar de Garcia. Rio de Janeiro: Ed. Delta, 1980.

Duas Águas – João Cabral de Melo Neto. Documentário. Realização: TV Cultura -1997. Produção: Canal Sur – Sevilha; Roteiro e direção: Cristina Fonseca; VHS (CÓPIA), son., color.

DYSERICK, Hugo. Komparatistische Imagologie. Jenseits von ‘Werkimanez’ und ‘Werktranszendenz’. In: *Synthesis.Bulletin du Comité National de Littérature Comparée de la République Socialiste de Roumanie*. Bucarest, 1982, vol. 9, p. 28-40. Trad. Moriçá de Souza Torres, pesquisadora do grupo RELLIBRA - “Relações linguísticas e literárias Brasil-Alemanha”. Revisão de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, coordenadora do grupo, 2005. Disponível na Internet em: <<http://www.rellibra.com.br/pdf/imalogia1/imalogia1.pdf>> Acessado em 06/06/2010.

El legado andalusí. Disponível na Internet:

<<http://www.legadoandalusi.es//legado/contenido/historia/index.html>> Acessado em 09/02/2009.

EL PAÍS. 11 de Diciembre de 2003. Disponível na Internet:

<http://www.elpais.com/articulo/cultura/Espana/aparta/caliz/Cesar/Vallejo/elpepicul/20031211elpepicul_13/Tes> Acessado em: 10/01/2011.

----- 24 de Junio de 2005. Uma casa com flores para Neruda. Disponível na Internet: <http://www.elpais.com/articulo/cultura/casa/flores/Neruda/elpepicul/20050624elpepicul_2/Tes> Acessado em 01/12/2010.

ESTEBAN, José Maria. **Breve enciclopedia del flamenco.** Madrid: Editorial Libsa, 2007, p. 23.

- FERNÁNDEZ, Mario Rodríguez. La búsqueda del espacio feliz: la imagen de la casa en la poesía de Pablo Neruda. In: **Anales de la Universidad de Chile. Estudios sobre Pablo Neruda. Año CXXIX, n° 157-160**. Enero- diciembre de 1971. pp.217-227.
- FERRAZ, Eucanaã . Murilo Mendes e João Cabral: o sim contra o sim. **Ipotesi** (UFJF), v. 6, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002, pp. 105,112.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. – Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- FREYRE, Gilberto. **Novo Mundo nos Trópicos**. Trad. Olívio Montenegro e Luiz de Miranda Corrêa. 1ª ed. aum. e atual. em português. São Paulo: Companhia Editora Nacional / EDUSP, 1971.
- **Sobrados e Mucambos. Decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano**. 14 ed. rev. São Paulo: Global Editora, 2003.
- FUENTES, Carlos. **O espelho enterrado. Reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo**. Trad. Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- FURTADO, Fernando Fábio Fiorese . A idade do serrote: o menino experimenta suas ficções. **Ipotesi** (UFJF), v. 6, n. 1, Juiz de Fora (MG): Editora UFJF, 2002, pp. 33-47..
- GOICOVIC DONOSO, Igor. “Ámbitos de sociabilidad y conflictividad social en Chile tradicional: Siglos XVIII y XIX” In: **Rev. Esc. Hist.**, Salta, v. 1, n. 4, dic. 2005. Disponível na Internet:
<http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412005000100002&lng=es&nrm=iso> Acessado em 12/03/2009.
- GRAMSCI, Antonio. Caderno 12 (1932): Apontamentos e notas dispersas para um grupo de ensaios sobre a história dos intelectuais. In: **Cadernos do cárcere. Vol. 2**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 4 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, pp. 13-53.

GUAMAN POMA DE AYALA, Felipe. **Nueva Corónica y buen gobierno**. Disponível na Internet: <<http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/frontpage.htm>> Acessado em 12/03/2009.

GUIMARÃES, Julio Castañon (org.) **Murilo Mendes 1901- 2001**, Juiz de Fora: CEMM /UFJF, 2001.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**, 26 ed. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

HUGHES, Robert. **Goya**. Trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

JOZEF, Bella. **História da Literatura Hispano-Americana**. 4 ed. rev.e ampl. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Francisco Alves Editora, 2005.

LAGES, Susana Kampff. **Walter Benjamin: Tradução e Melancolia**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2007.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LOURENÇO, Eduardo. **Nós e a Europa. Ou as duas razões**. Col. Temas Portugueses. 2 ed., Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1995.

----- Sebastianismo: Imagens e Miragens. In: **Mitologia da Saudade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. pp. 46-53.

MARAVALL, José Antonio. **La cultura del Barroco**. Análisis de uma estrutura histórica. 5 ed. Barcelona: Editora Ariel, 1990.

MARIATEGUI, Jose Carlos. **Sete ensaios de interpretação da realidade peruana**. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2008.

MENDES, Murilo. Carta à Virgínia Torres, 15 de março de 1953. **Acervo epistolar do poeta – Museu de Arte Murilo Mendes**.

-----**Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguillar. S.A., 1994.

-----**Tempo Espanhol**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MERQUIOR, José Guilherme. A expansão da poética da autenticidade. In: **A astúcia da mímese**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1972. pp. 138-145.

MIGNOLO, Walter D. **Decires fuera de lugar: Sujetos Dicientes, roles sociales y formas de inscripción**. In: Revista de Crítica Literaria latinoamericana. Año XXI, n° 41, Lima-Berkeley. 1er semestre de 1995, pp. 9-31.

-----**La idea de América Latina**. Trad. Española: Silvia Jawerbaum y Julieta Barba. Col. Biblioteca Iberoamericana de Pensamiento. Barcelona (España): Editorial Gedisa, S.A., 2007.

MOLINA, César António. **Sobre el Iberismo y Otros Escritos de Literatura Portuguesa**. Madrid: ed. Akal, 1990.

MONSIVÁIS, Carlos. **Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina**. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A., 2000.

MÖRNER, Magnus. A Economia e a Sociedade Rural da América do Sul Espanhola no Período Colonial. In: BETHELL, Leslie (org.). **História da América Latina**. Vol. II - América Latina Colonial. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros e Magda Lopes. São Paulo: EDUSP; Brasília, D.F.: Fundação Alexandre de Gusmão, 2004, pp. 187-217.

NERUDA, Pablo. **Obras Completas (I)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999.

----- **Obras Completas (II)**, Barcelona, Espanha, Galaxia Gutemberg- Círculo de Leitores, 1999.

----- **Confieso que he vivido**. Barcelona, Argentina: Debolsillo, 2003.

NETO, João Cabral de Melo. **Obra Completa: volume único**. Rio de Janeiro, Nova Aguillar, 1994.

NUNEZ, C. F. P. . Berlim - A cidade sonhada por Brecht. In: Francisco Venceslau dos Santos e Carlinda Fragale Pate Nuñez. (Org.). Prismas 8 - **O Intelectual, a literatura e o poder**. 1 ed. Rio de Janeiro: Caetés, 2008.

O' GORMAN, Edmundo. **La invención de América**. Col. Lecturas Mexicanas. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1984.

OLIVEIRA MARTINS. **História da Civilização Ibérica**. Mira-Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, LDA, [s.d.]

ORTEGA Y GASSET. **España Invertebrada**. 10 ed. en castellano. Madrid: Revista de Occidente, 1957.

PAZ, Octavio. A imagem. In: **Signos em rotação**. 3 ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A.,1996, pp. 37-50.

----- Literatura de Fundação. In: **Signos em rotação**. 3 ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Ed. Perspectiva S.A.,1996, pp. 125-131.

PEASE G. Y., Franklin. **Breve historia contemporánea del Perú**. México ;D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1995.

PEREIRA, Maria Luíza Scher. Espaço e Memória. Murilo Mendes nos Museus da Europa. In: PEREIRA, Maria Luíza Scher (org.): **Imaginação de uma biografia literária: os acervos de Murilo Mendes**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2004, pp. 33-49.

----- A jangada e o elefante: arquivos da Europa nas viagens de Saramago. In: **A jangada e o elefante e outros ensaios**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009, 221 p.

PEREIRA, Terezinha. M. S., Poética e amizade. In: **Ipotesi. Revista de Estudos Literários**. v. 6, n. 1. – Jan./Jun. – 2002, Juiz de Fora: Editora UFJF, 2002 , p. 81-85.

PERESTRELLO, Marialzira *Freud e a Tradição Judaica*. In: Perestrello, Marialzira (Org.) **A Formação Cultural de Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PIGLIA, Ricardo. Memoria y tradición. In: **Anais do 2º Congresso de Literatura Comparada**, Belo Horizonte: ABRALIC, 2002.

PIZARRO, Ana. **El sur y los trópicos. Ensayos de Literatura latino-americana**. Cuadernos de América sin nombre n° 10. Alicante, Universidad, 2004. Disponível na Internet: <[http://www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_cuadernos\(9-16\).html](http://www.ua.es/grupo/literatura-hispanoamericana/menu/publicaciones_cuadernos(9-16).html)> Acessado em 20/04/2008.

QUENTAL, Antero de. **Odes Modernas**. 2 ed. Porto- Braga: Livraria Internacional, 1875, p. 25. Edição digitalizada disponível na Biblioteca Nacional Digital de Portugal <<http://purl.pt/6360/4/>>

RAMA, Ángel. **La ciudad letrada**. New Hampshire, USA: Ediciones del Norte, 1984.
----- Sistema literário e sistema social na América Hispânica. In: ROCCA, Pablo (org.). **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2008.

RAMÓN, Armando de. **Breve historia de Chile. Desde la invasión incaica hasta nuestros días**. Col Historias Americanas. Buenos Aires: Biblos, 2001.

REVEL, Judith. **Michel Foucault Conceitos Essenciais**. Trad. Maria do Rosário Gregolin, Nilton Milanez, Carlos Piovezani. São Carlos: Claraluz, 2005.

SAID, Edward. **Reflexões sobre o exílio e outros ensaios**. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: **Uma literatura nos trópicos**. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Modernidade, Identidade e a Cultura de Fronteira. In: **Pela mão de Alice**. 12. ed. São Paulo: Cortez, 2008. pp. 135-157.

SARAIWA, José Hermano. **História concisa de Portugal**. 24 ed. Mira-Sintra, Portugal: Publicações Europa-América, LDA.

SARAMAGO, José. **A viagem do elefante**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

-----“Mi iberismo”. Prólogo ao livro **Sobre el iberismo y otros escritos de literatura portuguesa**, de César Antonio Molina. Ediciones Akal. Madrid, 1990.

----- **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Editora Ática, 1989.

SENNÁ, Marta de. **João Cabral: tempo e memória**. Rio de Janeiro: Edições Antares, Brasília: INL, 1980.

SEPÚLVEDA, Isidro. **El Sueño de la Madre Patria. Hispanoamericanismo y nacionalismo**. Madrid: Centro de Estudios Hispánicos e Iberoamericanos; Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A., 2005.

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: **Crítica Cult**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Ismara Izepe de. **Espanhóis: história e engajamento**. Série Lazuli Imigrantes no Brasil. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2006.

Suplemento Literário. Literatura Brasileira na Espanha. Especial Suplemento Literário, nº 1319, Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Belo Horizonte, Abril / 2009.

SÜSSEKIND, Flora (Org., apres. e notas). **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

UNAMUNO, Miguel de. **Andanzas y visiones españolas**. 7 ed. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1959.

VALLEJO, César. **Correspondencia Completa**. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002.

-----**El Romanticismo en la poesía castellana**. Elaleph.com, 2000.

-----**Obra poética completa**. Lima, Perú: Mosca Azul Editores SRL; Madrid: Alianza Editorial S.A., 2003.

-----**Poesia Completa**. Trad. Thiago de Mello, Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2005.

VILLALBA, Terumi. A relação entre Pablo Neruda e Espanha. In: **Revista Letras, nº 65**, jan-abr 2005, Curitiba: Editora UFPR, 2005, pp. 121-132.

VILLAR, Pierre. **História de Espanha**. 2 ed. Lisboa: Livros Horizonte L.D.A., 1992..

YURKIEVICH, Saul. Pablo Neruda: persona, palabra y mundo. In: **Obras Completas I - Introducción General**. Barcelona, España, Galaxia Gutemberg- Círculo de Lectores, 1999.