

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA

Um João caminha pela Espanha

A reconstrução poética do espaço espanhol na obra de
João Cabral de Melo Neto

CURITIBA
2010

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA

Um João caminha pela Espanha

A reconstrução poética do espaço espanhol na obra de
João Cabral de Melo Neto

Tese apresentada ao Curso de Pós-Graduação
em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras
e Artes, Universidade Federal do Paraná, como
requisito parcial à obtenção do grau de Doutor
em Letras - Estudos Literários.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marta Morais da
Costa.

CURITIBA
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS,
 LETRAS E ARTES
 COORDENAÇÃO DO CURSO DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

PARECER

Defesa de tese da doutoranda NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA para obtenção do título de **Doutora em Letras**.

Os abaixo assinados MARTA MORAIS DA COSTA, ANTÔNIO CARLOS SECCHIN, ADALBERTO MÜLLER, RAQUEL ILLESCAS BUENO, e PAULO ASTOR SOETHE arguíram, nesta data, a candidata, a qual apresentou a tese:

“UM JOÃO CAMINHA PELA ESPANHA: A RECONSTRUÇÃO POÉTICA DO ESPAÇO ESPANHOL NA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que a candidata está apta ao título de **Doutora em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADA Não APROVADA
MARTA MORAIS DA COSTA		APROVADA
ANTÔNIO CARLOS SECCHIN		APROVADA
ADALBERTO MÜLLER		OPORTUNIDADE
RAQUEL ILLESCAS BUENO		APROVADA
PAULO ASTOR SOETHE		APROVADA

Curitiba, 23 de junho de 2010

Prof. Dr. Maria José Foltran
 Coordenadora

*Nilcéa José Alberto
Walter Mariah
Johann Pascal
minhas pedras
diamante*

Agradecimentos

- À CAPES pela concessão da bolsa do Programa de Doutorado no País com estágio no Exterior, que possibilitou a pesquisa de grande parte do aporte crítico e teórico sobre a relação de João Cabral de Melo Neto e a Espanha apresentada neste estudo;

- Ao professor Nicolás Extremera Tapia e à professora Luisa Trías Folch, pelo diálogo durante a permanência em espaço espanhol;

- À professora Marta Morais da Costa, olhar atento e carinhoso no espaço daqui e de lá;

- Aos meus amigos, sempre presentes em todos os espaços;

- À minha família, espaço para onde sempre retorno.

(...)

*Nos olhamos nos olhos
cumprimentamos nossas
duras estátuas.
Entre nossas pedras
(uma ave que voa,
um raio de sol)
um amor mineral,
a simpatia, a amizade
de pedra a pedra
entre nossos mármorees
recíprocos.*

*Os primos
João Cabral de Melo Neto*

Resumo

João Cabral de Melo Neto foi considerado por grande parte da crítica dedicada à sua obra como o poeta da concisão e do verso medido. No que tange à presença de representações espaciais em sua obra poética, dada a constante presença do lugar de origem em seus poemas, por vezes recebeu o título de regionalista. As presenças evocadas do sertão e do Recife em seus poemas justificam, de certo modo, esta leitura. No entanto, se nos aproximamos mais detidamente da obra cabralina, constatamos a presença de um outro espaço, a Espanha. E então, podemos descobrir como o espaço espanhol, territorial e culturalmente representado, ganha importância significativa no conjunto das obras do poeta. Na presente investigação pretendemos analisar o percurso de apropriação do espaço espanhol realizado por João Cabral de Melo Neto. Denominando-os “encontros”, discutimos as relações mantidas pelo poeta com as artes eruditas – a pintura e a literatura –, com as artes populares – o flamenco e a *corrida de toros* – e com o espaço geográfico da Espanha, especialmente com a cidade de Sevilha. Dos diálogos estabelecidos por João Cabral em cada um destes encontros, surge em relevo uma nova significação para as representações espaciais na sua poesia.

Palavras-chave: poesia brasileira. João Cabral de Melo Neto. espaço poético. relações poéticas Brasil-Espanha.

Resumen

João Cabral de Melo Neto fue considerado por gran parte de los críticos que se dedicaron a su obra como el poeta de la concisión y del verso hecho a medida. En lo que concierne a la presencia de representaciones espaciales en su obra poética, comprobada la constante presencia del lugar de origen en sus poemas, ha recibido algunas veces el título de regionalista. Las presencias del *sertão* y de Recife evocadas en sus poemas justifican, hasta cierto punto, esta lectura. Sin embargo, si nos acercamos con más detenimiento a la obra cabralina, constatamos la presencia de otro espacio, España. Y así, podemos descubrir cómo el espacio español, territorial y culturalmente representado, recibe importancia significativa en el conjunto de las obras del poeta. En la presente investigación pretendemos analizar el trayecto de apropiación del espacio español realizado por João Cabral de Melo Neto. Denominándolos “encuentros”, discutimos las relaciones mantenidas por el poeta con las artes eruditas – la pintura y la literatura –, con las artes populares – el flamenco y la *corrida de toros* – y con el espacio geográfico de España, especialmente con la ciudad de Sevilla. De los diálogos establecidos por João Cabral en cada uno de estos encuentros, aparece en relieve una nueva significación para las representaciones espaciales en su poesía.

Palabras-clave: poesía brasileña. João Cabral de Melo Neto. espacio poético. relaciones poéticas Brasil-España.

Sumário

Introdução	p. 09
1 Palavras sobre a obra e o poeta	p. 13
1.1 Livros e teses.....	p. 13
1.2 Ensaaios, capítulos e artigos.....	p. 22
1.3 Estudos em língua espanhola.....	p. 32
1.4 Escritos biográficos.....	p. 39
2 Primeiros encontros	p. 46
2.1 Poetizando a Espanha.....	p. 46
2.2 O primeiro encontro: as artes literárias espanholas ou a arte do que está escrito.....	p. 49
2.2.1 A literatura medieval espanhola.....	p. 49
2.2.2 <i>La Generación del 27</i>	p. 65
2.2.3 O grupo <i>Dau al set</i>	p. 85
2.3 O segundo encontro: as artes pictóricas espanhola ou a arte de pintar versos.....	p. 90
3 O encontro com as artes populares	p. 113
3.1 A tauromaquia ou o verso entre a vida e a morte.....	p. 113
3.2 O flamenco ou a arte de fazer no extremo.....	p. 134
4 Pela construção de um espaço poético	p. 151
4.1 A construção do olhar cabralino.....	p. 151
4.2 O espaço poético: além do limite do verso.....	p. 156
4.2.1 O <i>espaço do discurso</i> ou a primeira impressão do espaço.....	p. 161
4.2.2 O <i>espaço referente</i> ou retratos geográficos.....	p. 167
4.2.3 O <i>espaço do significado</i> ou lições de Sevilha.....	p. 171
Considerações finais	p. 181
Referências	p.185

Introdução

A obra de João Cabral de Melo Neto recebeu, desde sua primeira publicação até a atualidade, inúmeros estudos que abordaram as mais diferentes faces da escrita poética do autor. Constatação que faz cabível a pergunta: afinal, o que ainda não foi dito, escrito, filmado ou representado sobre este pernambucano e o seu fazer poético?

Grande parte da crítica atribui à poesia de João Cabral a qualidade de concisa e objetiva, e a seu autor, de mestre absoluto do trabalho com o verso. Não podemos negar a importante – e evidente – presença do trabalho de construção nos versos cabralinos. O cuidado, por vezes obsessivo, com a forma e com a palavra exata, serve como demonstração do esforço do poeta em transpor para a poesia a indiscutível importância do seu universo de criação, calcado na observação do mundo ao seu redor. Universo restrito, de palavras repetidas – em busca da condensação do sentido – e da representação de dois espaços intimamente visitados e revisitados: Pernambuco e a Espanha. A significativa presença do espaço espanhol na obra cabralina, que, até os anos noventa, era apenas um tema tangencial nas considerações críticas sobre a obra do poeta, tem merecido estudos mais precisos nestes últimos vinte anos. Diferentes são as abordagens e as aproximações realizadas por esses estudos sobre essa presença estrangeira, mas a crítica literária, ao abordar esses aspectos da produção cabralina, deu um passo importante para a compreensão de aspectos da sua obra que estavam esquecidos.

O presente trabalho de investigação se insere nas novas abordagens do estudo da poética cabralina e se preocupa, especialmente, com a sua relação com o universo espanhol, seja o espacial, seja o culturalmente representado. A aproximação ao espaço espanhol, que nos propomos a analisar, está estruturada na ordem de capítulos que descrevemos a seguir.

O primeiro capítulo apresenta um caráter bastante formal, uma vez que está centrado na apresentação da fortuna crítica do poeta. O que se lê neste capítulo tem como objetivo revisar a quase totalidade dos estudos que abordam as relações de João Cabral com a Espanha. Esses estudos são organizados pelo ano da sua primeira edição e divididos em um primeiro grupo, envolvendo livros e teses; um segundo, percorrendo ensaios, capítulos e artigos; um terceiro, dedicado especialmente aos estudos em língua espanhola e, finalmente, o quarto, apresentando os escritos biográficos. Esta organização nos possibilita observar como as relações entre a poética cabralina e o entorno espanhol vão ganhando um olhar mais atento da crítica com o passar dos anos. Além disso, os escritos em língua espanhola nos permitem

averiguar como a obra de João Cabral foi recebida na Espanha, especialmente aqueles poemas cuja temática está centrada nesse espaço e nessa cultura. Não menos importantes nos parecem os registros biográficos. Se não podem ser tomados com o mesmo valor de um texto crítico, certamente são referências significativas sobre a estada de João Cabral na Espanha e, neles, como na sua obra, podemos observar como o universo espanhol vai tomando conta não apenas da temática, mas também da expressão linguística utilizada pelo poeta.

A presença da Espanha e das suas manifestações artísticas é o cerne das discussões realizadas no estudo que apresentamos. Os capítulos seguintes aparecem organizados de modo que se possa vislumbrar a trajetória realizada pelo poeta, desde uma relação mais formal mantida com o diálogo entre as artes eruditas, passando pelos registros artísticos mais populares e tradicionalmente espanhóis, até chegar à concretização do espaço espanhol como lugar privilegiado para essas manifestações e para a sua criação poética.

Deste modo, no segundo capítulo, as artes denominadas eruditas – a literatura e a pintura – aparecem analisadas a partir de duas perspectivas. A primeira trata de registrar a influência recebida por João Cabral por essas duas artes e a segunda procura demonstrar como o poeta também influenciou o contexto artístico espanhol em que viveu.

O segundo capítulo aparece dividido em dois grandes itens. No primeiro deles, discutimos as relações mantidas por João Cabral com a arte literária espanhola, incluindo a literatura medieval, passando pela *Generación del 27*, até chegar à vanguarda catalã do grupo *Dau al set*. Nesse movimento, observamos como o poeta assimila formas da poesia medieval, que se tornaram temas da *Generación del 27*, e influencia o grupo *Dau al set* com o conceito de expressão da realidade na poesia. Já neste primeiro momento, João Cabral encontra poetas com os quais compartilha determinado significado sobre o fazer poético.

Em um segundo momento nos aproximamos da arte pictórica e observamos o legado deixado por artistas como Pablo Picasso, Joan Miró e Juan Gris na obra poética cabralina, cujas técnicas aparecem registradas nos seus versos e continuam auxiliando o poeta na busca pela forma da expressão poética. Na aproximação realizada entre a tela e a folha de papel, o cuidado medido com o que nelas se insere será o grande eixo das discussões realizadas por João Cabral. Entre elas, destaca-se o estudo crítico sobre a obra de Joan Miró, que ao tratar do pintor, apresenta a própria compreensão cabralina do fazer artístico. Vale destacar ainda o trânsito interartístico vivido pelos poetas da *Generación del 27*, percebido e também realizado por João Cabral posteriormente.

No processo de aproximação ao entorno espanhol, as artes impressas e perenes cedem lugar às artes populares nas considerações realizadas no terceiro capítulo. Nele, a arte do

flamenco e a tauromaquia ganham protagonismo e não são apenas motivos, mas motivadoras do fazer poético cabralino. Como no capítulo anterior, apresentamos cada uma destas artes em itens separados, embora ambas cumpram o semelhante papel de metaforizar o ofício do poeta.

Assim, com profundo conhecimento, João Cabral apresenta a *corrida de toros* desarticulada do seu tradicionalismo (enquanto importância social e representação popular), mas analisada em cada um dos seus elementos constituintes. A *plaza*, o toureiro, o touro e os espectadores são elementos que conduzem o poeta a uma reflexão sobre a construção do poema.

De modo semelhante, nos versos sobre o *flamenco*, João Cabral demonstra, não apenas conhecer a arte flamenca – seja ela a dos versos, a do *cante* ou a do *baile* –, mas fazê-lo tão profunda e conscientemente que, como na *corrida de toros*, se apropria dos seus personagens para ver neles a figura do poeta. Dessas duas artes, em suma, aprende a lição da realização no extremo e a possibilidade, apesar do domínio da técnica, do ineditismo em cada criação-execução.

Na organização dos capítulos iniciais é possível observar como o aspecto visual aparece cada vez mais intensamente na obra de João Cabral. A escolha das artes visuais reafirma a importância do espacial na poética cabralina, seja ele um referente artístico ou um referente geograficamente identificável.

Para compreender o sentido do elemento espacial nos textos poéticos – especialmente nos de João Cabral – voltamo-nos para os estudos teóricos e nos propomos revisar aqueles sobre a teoria do espaço, procurando neles elementos para a construção de uma teoria do espaço poético. Valendo-nos da visita a esses pressupostos teóricos, discutimos as diferentes representações do espaço no texto poético cabralino.

Comprovando a constante presença de espaços geográficos na obra de João Cabral, partimos da premissa de que os espaços descritos vão além da transposição do real observável e reúnem, como os espaços culturais identificados nos capítulos anteriores, elementos para a compreensão do seu fazer poético. A cidade de Sevilha será, então, lugar privilegiado não apenas para a confluência de todos os elementos da cultura espanhola anteriormente tratados por João Cabral, mas também como cidade que soube manter as suas medidas, íntima para os que nela habitam e, por isso, concebida como modelo para o poeta.

Finalmente, esperamos que o presente estudo possa contribuir com as discussões sobre a presença da Espanha na obra de João Cabral de Melo Neto e a sua importância como elemento espacial e cultural na construção poética cabralina. Contentar-nos-íamos, porém, se

esta leitura proporcionasse uma aproximação à obra do poeta e se os leitores caminhassem, ao lado deste João, pela Espanha em que ele viveu e transpôs para a sua arte.

Capítulo 1

Palavras sobre a obra e o poeta

Revisar a fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto é, de saída, tarefa duplamente árdua. Em primeiro lugar, pela significativa produção crítica que se propõe a destecer os fios e entender os mecanismos de construção do poeta¹. Depois, e decorrente da própria extensão crítica, a dificuldade em selecionar os textos que deveriam aparecer aqui revisitados. Optamos, então, por apresentar neste capítulo de abertura, além das obras referenciais para qualquer estudo mais exaustivo sobre a poética de João Cabral, também aquelas que contribuem diretamente para uma maior e melhor apreensão do significado do universo cultural espanhol, bem como as que versam sobre a apropriação que o poeta faz daquele entorno para transformá-lo em elemento poético. Para melhor organização do texto e com o intuito de averiguar as permanências, acréscimos e/ou ausências de constatações relevantes na análise crítica cabralina, as obras aparecem organizadas pela sequência cronológica da sua primeira edição e apresentadas em quatro grandes grupos: livros e teses; ensaios, capítulos e artigos; estudos em língua espanhola e escritos biográficos.

1.1 Livros e teses

O estudo escolhido para a abertura da discussão do fazer poético de João Cabral é, paradoxalmente, a primeira publicação e a mais recente republicação crítica sobre o poeta e a sua obra. Trata-se do texto de Benedito Nunes *João Cabral de Melo Neto*, de 1971, e tem o mérito de ser, senão o primeiro, o mais abrangente estudo sobre a sua produção poética ante as análises mais pontuais feitas até então. A obra que se reapresenta no ano de 2007, com prefácio e organização de Adalberto Müller, além do estudo de 1971, conta com um conjunto de ensaios de Nunes. “A máquina do poema” e “João Cabral: poesia e filosofia”, artigos de difícil acesso até esta publicação, aparecem ao lado de “A Geração de 45 e João Cabral”, texto inédito até então. Dada a amplitude de discussão e a rica contribuição de Benedito Nunes para a compreensão do fazer poético de João Cabral, observamos a sua recorrência constante nos estudos que o seguem, tornando-se marco de referência, muitas vezes não ultrapassado pela crítica posterior.

¹ Mostra da extensa produção crítica sobre obra e autor pode ser encontrada em *Civil Geometria* (1983), de Zila Mamede, que recupera e comenta a bibliografia crítica de Cabral entre os anos de 1942 e 1982.

Um dos pontos altos do estudo é, sem dúvida, a sistematização das duas faces da construção poética cabralina. Percorrendo e utilizando as obras do autor como base de discussão, Nunes apresenta dois “Cabrais” aparentemente opostos: o construtor e o engajado social. Se de um lado visualiza-se o poeta da lucidez e da construção, do trabalho artesanal e de contenção do verso, do abandono das formas subjetivas e da fruição, do esvaziamento e da depuração na busca da palavra-coisa; de outro, avista-se o poeta do Capibaribe, da coletivização de Severino – reflexo do seu lugar e da sua gente – e dos poemas narrativos que mais que para serem lidos estão feitos para serem ouvidos, como afirma diversas vezes João Cabral.

Os poemas cabralinos tidos como sociais trazem – como confirma o poeta e bem apresenta Benedito Nunes – a influência dos *cantares* e *romanceros* espanhóis medievais, marcados pela oralidade e prosificação no cantar e perenizar temas do cotidiano. Observamos, entretanto, que os poemas cuja temática centra-se na Espanha, na sua paisagem e na sua cultura, não se configuram apenas entre os poemas de vertente social, mas também são parte integrante dos poemas da construção. Parece ser o universo espanhol o ponto de convergência dos dois fazeres poéticos de Cabral, evidenciando a tênue linha que os separa. Para tal pensamento contribui Nunes ao destacar que a aproximação entre a Espanha e o Recife se faz pelas experiências dos dois espaços, pela apreensão perceptiva que o poeta faz dos mesmos:

A sobreposição geográfica das duas regiões não se faz apenas medindo-se uma e outra pela escala comum de suas identidades físicas ou ecológicas. É a visão da idêntica existência severa ou severina que lhes molda a topologia num só mapa, com os mesmos relevos e acidentes, sejam estes rios ou cidades, deserto ou vegetação (NUNES, 2007, p. 52).

Outro aspecto relevante de *João Cabral de Melo Neto* é a constatação da presença da memória como elemento construtivo do poema. Vale lembrar que é a ela que o autor recorre ao reconstruir o Pernambuco da sua infância e a Sevilha conhecida na idade adulta. Se o memorialismo abre espaço para o sentimentalismo, o mesmo é depurado no laborioso trabalho de lapidação a que os versos são submetidos no intento de reconstruir a memória física de um passado que se faz visível através da reconstrução das paisagens.

O descritivismo é, então, parte integrante e fundamental do verso, como elemento de transposição da imagem cristalizada. No entanto em muitos poemas, a construção da imagem se faz mais visível que a própria imagem motivante, o poeta dá a conhecer a composição do motivo-coisa. É o caso de “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201), no qual a metáfora motivante é construída pelas imagens dos estudos do poeta: ela é mulher-bicho, mulher-terra, mulher-planta que, nessa sucessão, forma a unicidade da bailadora andaluza.

A plástica dos versos cabralinos, a sua obsessão pela fuga da poesia profunda – entendendo-a como representação da subjetividade do eu –, a vigilância e a lucidez no fazer poético, são características que, para Benedito Nunes, aproximam João Cabral do pintor cubista catalão Joan Miró. A identificação entre ambos é tão possível que o estudo feito por Cabral sobre o pintor – “Joan Miró” (MELO NETO, 2008, p. 669-699) – fundamenta muito da sua poética, pois será também pelos constantes diálogos mantidos com Miró, durante os anos da sua estada em Barcelona, que o poeta encontrará um maior sentido para a aproximação da linguagem plástica à linguagem poética.

Lauro Escorel, em *A pedra e o rio. Uma interpretação de João Cabral de Melo Neto* (2001), se propõe com sabedoria a fazer uma interpretação da obra do poeta evidenciando, assim, a infinidade de outras interpretações que se abandonam em detrimento desta. Cabe recordar que o estudo de Escorel é o único comentado diretamente por João Cabral. Pode-se ler nas páginas iniciais da edição de 2001 – a primeira edição é de 1975 – as notas feitas à margem por João Cabral, atribuindo a esse estudo se não um mérito pelo que originalmente apresenta, o aval do poeta no que é dito e analisado.

A leitura de caráter psicológico desenvolvida pelo crítico atribui ao significado poético um valor entre a linguagem do poeta e a consciência do leitor, que é considerado sempre variável. Deste modo, a significação se concretiza em um entrelugar que nem o poeta e nem o leitor podem prever antecipadamente.

Os títulos dos capítulos que abrem a discussão de Lauro Escorel sobre as obras aparecidas até aquela data são sempre símbolos junguianos (o sonho, a pedra, a espiral, o tempo, o drama), o que reforça a leitura proposta já desde o início do estudo. Contudo percebemos como dois destes símbolos tornam-se constantemente revisitados no fazer poético cabralino: a pedra e o rio – que sugestivamente titulam o estudo – serão não apenas elementos opostos, mas bases fundadoras dos poemas.

A pedra, cuja representação varia ao longo das obras, conduz-nos à interpretação da ordem e da perfeição, da disciplina e da consciência, da existência pura distante das emoções, da secura e da perfeição procuradas incansavelmente por João Cabral. Por outro lado, Lauro Escorel aponta a existência do rio, das emoções que nem sempre são controladas e que, na sua análise, atormentam o poeta que resiste a sucumbir à emoção lírica. Deste modo, “pedra e rio, secura e umidade, solidez e evanescência, eis os dois polos entre os quais oscila dramaticamente a temática cabralina” (ESCOREL, 2001, p. 50).

O desejo de reificação, da pedra concreta, não encontra a sua realização apenas na matéria-coisa. Os espaços – particularmente os relacionados a Pernambuco e à Espanha –

também serão tomados dentro da sua objetividade. Assim, *arena* e *tablaos* serão os espaços ocupados na luta do homem com o touro e da mulher com a solidão, neste embate que representa a arte de *lidiar* e *taconear* versos, tão caras a João Cabral.

Resultantes da sua tese de doutoramento, as ideias de Marta Peixoto (1983) pouco se distinguirão das presentes nos demais estudos sobre a obra cabralina. Utilizando uma estrutura recorrente, a pesquisadora se propõe a traçar o itinerário poético de João Cabral desde *Pedra do sono* (1941) até a *A escola das facas* (1980). Essa mesma estrutura será apresentada e substancialmente mais desenvolvida por Antonio Carlos Secchin em *João Cabral: a poesia do menos*, dois anos depois.

A tônica de *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)* é a discussão sobre o limite entre a subjetividade e o esforço construtivo de João Cabral. A autora aponta que, se o eu-lírico aparece manifestado nos objetos dos primeiros poemas cabralinos, vai sendo assimilado pelo pensamento racional e pelo árduo trabalho de reconstrução do texto poético nas obras posteriores. Deste modo, a rejeição à poesia lírica se faz dentro de uma perspectiva da consciência, que conduz o poeta a um esforço construtivo que se objetiva no trabalho com a imagem e com o referente que adquirem novos significados, sempre revisitados.

É sob este viés que podemos entender as descrições espaciais realizadas por João Cabral – sejam as de Pernambuco, sejam as da Espanha – como verossímeis e iconográficas. No entanto a aparente representação mimética é resultante de um trabalho de reconstrução do espaço poetizado, seja pela sua repetição sempre acompanhada de novos significados, pela sua generalização e indefinição, pela aproximação que se faz desde longe, na revisita da memória, ou até mesmo pelo incansável trabalho de deixar-se ver por vários ângulos.

Luminosidade, concretude, concisão, dureza e lucidez (SECCHIN, 1999², p. 251): é desse modo que Antônio Carlos Secchin entende e discute a obra poética de João Cabral de Melo Neto em *João Cabral e a poesia do menos*. O crítico demonstra que o menos, antes que limitar a interpretação – e o valor – da obra do poeta, aponta para o paradoxal jogo existente entre a essencialidade das palavras e da estrutura poética e a multiplicidade de direções que esta mesma obra toma ao longo de toda a sua produção.

Procurando abarcar tal multiplicidade, Secchin se propõe uma análise bastante criteriosa das obras, desde a inaugural *Pedra do Sono* (1941) até *A escola das facas* (1980). Ressaltando no seu estudo a diversa produção de João Cabral, propõe uma série de discussões

² Lançada em 1985 a obra *João Cabral: a poesia do menos* é reeditada no ano de 1999 com o título *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos* pela Editora Topbooks.

que são imprescindíveis para qualquer outro estudo posterior sobre o poeta. Destaca, assim, proposições que se fazem máximas da poesia cabralina: o combate ao excesso, a coisa criada, a poesia como função social, o elogio ao compacto. Cada obra inaugura uma nova faceta e a possibilidade de um outro olhar para os poemas aparentemente reduzidos a vinte palavras bem aprendidas em “A lição de poesia” (p. 54).

A experimentação espacial realizada nos poemas de temática espanhola vislumbra-se em algumas passagens do estudo de Antônio Carlos Secchin. A constatação da apropriação do espaço através da sua miniaturização e interiorização (SECCHIN, 1999, p. 150) já revela a preocupação do poeta com o trabalho do de fora para dentro (BOSI, 2000), rompendo imagens e modelos pré-estabelecidos para também transformar este espaço em menos e essencial.

Secchin observa ainda que, nos poemas sobre o entorno e a cultura espanholas, há uma suspensão da temporalidade na relação espaço-temporal, isto é, a temporalidade se anula em favor da sensorialização que passará a manter relação direta com o espaço. Intensificam-se as sensações, intensifica-se o espaço e assim a Espanha é mais sentida do que visitada.

Entre as inúmeras interpretações que a obra de João Cabral de Melo Neto tem recebido, *A viagem* (1995), de Félix de Athayde, propõe uma leitura material dialética para o itinerário poético do autor, traçando o percurso do racionalismo ao materialismo dialético vivido por João Cabral.

Identificando no poeta uma filiação ao marxismo, na sua apropriação da linguagem como fenômeno social, Athayde afirma que, como Marx, João Cabral radicalizou: fez do homem a raiz da sua estética e poética (ATHAYDE, 1995, p. 66). E é nesta procura da estética do homem que o poeta se identifica com a literatura clássica espanhola, caracterizada pelo realismo e pela forma narrativa, tons utilizados em *O rio e Morte e vida severina*, sendo esta última uma grande homenagem às literaturas ibero-americanas (ATHAYDE, 1995, p. 60).

O crítico destaca ainda que esta busca pelo homem – no desejo de descobrir a sua essência, o seu núcleo – faz-se pela percepção da imagem, pela apresentação de sequências de imagens prismáticas, que vão revelando todos os lados do mesmo elemento, como já colocara Benedito Nunes no seu estudo de 1971, anunciando a presença cubista na obra do poeta.

Sem dúvida o trabalho de tese desenvolvido por Ricardo Souza de Carvalho³ é de fundamental importância para qualquer aproximação ao universo espanhol de João Cabral de Melo Neto. Em *Comigo e contigo a Espanha, um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes* (2006) o autor, munido de uma rica pesquisa biográfica dos poetas – que inclui cartas, prólogos e exemplares autografados – contrasta, e, por que não dizer, aproxima os universos espanhóis de Cabral e Mendes. Com capítulos independentes – que possibilitam a aproximação a um ou a outro poeta, ou a ambos simultaneamente – inicia a sua investigação analisando a recepção da poesia espanhola por João Cabral e Murilo Mendes, bem como a dos brasileiros pelos poetas espanhóis. Em seguida, aproxima-se das artes plásticas, para nos seguintes capítulos dedicar-se à paisagem, à tauromaquia e ao flamenco.

No que concerne aos contatos de João Cabral com a literatura espanhola, não é inédito o seu interesse pela poesia medieval, seja pela sua organização formal, seja pelo seu caráter realista-concreto. E aí a presença, menos explícita à primeira vista, do *Cantar de Mío Cid* e mais direta de Berceo, fundamenta a escolha do poeta pela rima toante. João Cabral dialoga ainda com os poetas Jorge Guillén e Rafael Alberti. Se o primeiro reforça a preocupação com o *riguroso horizonte* poético, a quase obsessão pela simetria, em Alberti encontra a poesia comprometida, centrada no olhar ao existente e circundante.

No caminho inverso, João Cabral será referência para os poetas do movimento catalão *Dau al set*, especialmente Joan Brossa. Ricardo Souza de Carvalho apresenta nos seus anexos o prólogo de *Em va fer Joan Brossa*, no qual João Cabral destaca a qualidade do poeta em tratar elementos cotidianos e populares de forma realista. O poeta brasileiro também influencia a produção de Ángel Crespo e Gabino-Alejandro Carriedo. As palavras que aparecem no prólogo de Antonio Martínez Sarrión ao *Nuevo compuesto descompuesto viejo* (*Poesía 1948-1978*) de Carriedo, reproduzidas por Carvalho, são reveladoras:

Mais do que qualquer outro poeta de expressão portuguesa, influi-lhe poderosamente a voz do grande João Cabral de Melo Neto (...) a inteligente simbiose de pósmodernismo e realismo, unida à sua obsessão pelas possibilidades aleatórias do poema, concebido dentro de cânones quase matemáticos, econômicos e essenciais, fazem da poesia cabralina uma experiência única, com nada em comum com qualquer tendência da poesia espanhola das últimas décadas. (CARRIEDO, *apud* CARVALHO, 2006, p. 54)⁴.

³ Quatro anos antes o autor apresenta “Terra e verso de Espanha em Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto” no Segundo Congresso Brasileiro de Hispanistas. Neste artigo, aparecem os mesmos temas desenvolvidos mais exaustivamente no seu estudo de tese.

⁴ “Sobre todos los poetas de expresión portuguesa, le influye poderosamente la voz del gran João Cabral de Melo Neto (...) la inteligente simbiosis de postsimbolismo y realismo, unida a su obsesión por las posibilidades aleatorias del poema, concebido dentro de cánones casi matemáticos de puro económicos y esenciales, hacen de la poesía cabralina una experiencia única, sin nada que ver con cualquier tendencia de la poesía española de las últimas décadas” (CARRIEDO, *apud* CARVALHO, 2006, p. 54). Todas as traduções de citação são feitas pela autora.

A relação mantida pelo poeta com o pintor catalão Joan Miró também está presente neste estudo. Carvalho acentua o caráter confessional do artigo *Joan Miró* e constata que o ensaio, até aquele momento não traduzido ao espanhol⁵, era mais reconhecido pelas litografias de Miró que pela análise da obra do pintor realizada por João Cabral.

O pesquisador afirma no parágrafo de abertura do seu último capítulo que a Espanha de Cabral é mais a da “paisagem com figuras”, com toureiros, bailarinas e cantores de flamenco, do que dos livros e das obras de arte (CARVALHO, 2006, p. 142). Concordamos inteiramente com a sua afirmativa, porém, no capítulo que se divide entre as “1. Paisagem de Espanha”, “1.2. Andaluzia e ‘ainda, ou sempre, Sevilha’”, “2. O gosto pelos extremos: a tauromaquia e o flamenco” e “3. A Sevilha espiritual”, o autor apresenta de maneira mais sintética, entendida pela sua proposta de estudo, elementos que nos parecem fundamentais para a compreensão da poética cabralina. Assim, o que nos oferece é um consciente, mas breve estudo sobre o que denominamos outras artes – ou artes populares – e a escolha final do poeta pela cidade, Sevilha. Ficam como grandes contribuições dessa parte do estudo, o levantamento bibliográfico feito pelo autor dos escritores da *Generación del 98*, que tiveram o espaço espanhol como mote principal das suas obras, bem como os estudos de Romero Murube sobre a cidade de Sevilha. Como já dissemos anteriormente, *Comigo e contigo a Espanha* tem o grande mérito, além dos já expostos, de apresentar com maior fôlego um estudo sobre as relações do poeta João Cabral de Melo Neto e a Espanha.

A ele se segue a também investigação de doutorado de Helânia Cunha de Sousa Cardoso, intitulada *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas* (2007). Helânia Cardoso, como já sugere o título da tese, propõe-se a investigar a presença das artes espanholas na obra poética de João Cabral de Melo Neto. Para tanto, divide o seu estudo em uma discussão semiótica sobre as diferentes e possíveis construções do visível, para em seguida apresentar as relações mantidas pelo poeta com as artes espanholas. Organiza a sua fundamentação teórica tendo como premissas as palavras ditas por João Cabral em entrevistas e escritas nos seus poucos, mas significativos, estudos teóricos.

Procurando defender a construção do visível na obra do poeta, a estudiosa utiliza como argumento inicial o caráter objetivo e a ênfase no trabalho estético como mediadores da construção poética cabralina. E é neste contexto que destaca a preferência de João Cabral pelo concreto e, conseqüentemente, pelo visível.

⁵ O estudo sobre Joan Miró aparece em formato de livro em versão trilingue – português, catalão, castelhano – no ano de 2008, como se confere nas referências bibliográficas.

É a preocupação pelo dar a ver que aproxima o poeta das artes pictóricas. De aí a sua relação com o Cubismo de Picasso e Juan Gris bem como com o seu grande mestre Joan Miró. Deste modo, o dar a ver tão caro a João Cabral e o carácter visual da sua obra, vão mais além da mera transposição do real observado, e concretizam-se no trabalho do engenheiro que dá a conhecer pelos olhos da arte:

(...) acreditamos que o projeto lírico do poeta, desde a sua fase inicial, pressupõe a existência de um leitor que desenvolva a sua capacidade intelectual decorrente de um treinamento do olhar para criar e compreender as mensagens, inicialmente nos seus aspectos sensoriais, sem nenhuma intenção intelectual ou de projeção psicológica, em outras palavras, para viver uma experiência estética (CARDOSO, 2007, p. 63).

A segunda parte do estudo, e a que nos interessa mais especificamente, organiza-se na apreensão de citações e alusões a artistas espanhóis nas epígrafes e corpo dos poemas, na presença da pintura e, finalmente, da música, da dança e da arquitetura em diálogo com a literatura.

Nas epígrafes, aparecem os poetas Jorge Guillén e Gonzalo de Berceo, já nomeados em estudos anteriores. Helânia Cardoso reforça a busca de clareza e equilíbrio reconhecida por João Cabral em Guillén e o encontro do realismo concreto e da comunicabilidade do texto em Berceo.

Entre as referências diretas menciona Picasso, João Brossa, Miguel Hernández, Juan Gris, Rafael Alberti e Pedro Salinas. Se nos poemas dedicados aos pintores Picasso e Gris o poeta destaca a aproximação da realidade e o distanciamento estético, no tocante ao texto poético, Joan Brossa é quem seguirá a construção do poeta engenheiro tendo-o como grande mentor da sua produção poética. No caminho contrário de Hernández, João Cabral se apropria das paisagens narrativas e da escolha métrica que encontram eco no poeta-pintor Alberti, que também faz uma opção pelo concreto.

Depois de uma breve discussão sobre as relações entre poesia e pintura, a estudiosa centra-se na presença de pintores espanhóis em diálogo com a obra de João Cabral. Começando pelo Cubismo de Picasso e Juan Gris, destaca o carácter imagético da produção dos pintores, bem como a sua disciplinada geometria. Dos pintores cubistas, João Cabral se apropria do gosto pela percepção da imagem. A técnica de dar a ver por vários – e desconhecidos – ângulos será utilizada em alguns dos seus poemas:

Cubismo, porque essa poesia se torna plástica pelo visual, mas sobretudo pela correlação de planos, pela multiplicidade de sentidos, pelo contraponto de imagens cercando a coisa pelo sensível e pelo conceito, pelo físico e pelo humano. Correlação, em consequência, menos do que interpenetração. Está nela a origem do poema em série, do serial onde a caça ao objeto (pessoa ou coisa) se sucede nos *flashes* de vários ângulos, nos cortes, nos *closes*, que só a técnica flexível do *cameraman* consegue unir sem perda de fluidez (MERQUIOR, *apud* CARDOSO, 2007, p. 125).

Destacando o ato de criação como elemento principal do fazer artístico de Joan Miró, João Cabral identifica no pintor catalão a mesma luta pelo transcender os limites da forma e a cristalização dos temas. Helânia Cardoso destaca o que até então não tínhamos encontrado em outro estudo, a relação mantida entre poeta e pintor com as suas terras de origem. A *secura* dos Campos de Tarragona – Montroig, especificamente – encontra eco no sertão pernambucano.

A estudiosa reserva para o capítulo final o já comentado diálogo entre a música, a dança, a arquitetura e a literatura. Evidentemente, dadas as limitações textuais, não desenvolve com mais detalhe cada uma dessas expressões; no entanto, contribui com afirmações que possibilitam, e reafirmam, a importância de um estudo mais específico sobre estes temas.

A antimusicalidade de João Cabral, por exemplo, encontra no flamenco a sua expressão. O *cante jondo* é característico pela sua concisão, “por gradações sutis de angústia, por imagens expressivas e pela obsessão da morte” (CARDOSO, 2007, p. 154) que aparecem não apenas na composição formal dos versos, mas também na escolha argumentativa do poeta.

O *baile flamenco* se une ao *cante*, na quase impossível dissociação de ambos. O *taconear* também é música, cortante como a faca. E, certamente “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) – um dos poemas mais analisados dentro da temática espanhola – sintetiza o encontro de todas estas artes: a pintura, a música e a dança se condensam na figura feminina.

Finalmente, apresenta-nos a relação entre a cidade e a mulher, especialmente entre a cidade Sevilha e a mulher sevilhana – ou a que não se sabe sevilhana. Utilizando-se do estudo de Bachelard, Helânia Cardoso aproxima a mulher e a cidade, como metáforas do acolhimento e do repouso a um extremo que já não se sabe quem pertence a quem.

Vale destacar, mais uma vez, e antes de encerrar este item sobre os livros e teses dedicados à presença do universo espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto, que os trabalhos de investigação de Ricardo de Carvalho (2006) e Helânia Cardoso (2007) apontam

para a pertinência dos estudos interculturais entre João Cabral e as manifestações artísticas – e espaciais – espanholas, tema que neste estudo nos propomos a desenvolver.

1.2 Ensaaios, capítulos e artigos

Dentro da categoria ensaios, capítulos e artigos destacamos primeiramente o capítulo de Haroldo de Campos em *Metalinguagem & outras metas* (1992) – apresentado pela primeira vez em 1967 – e que traz em seu título a síntese da compreensão que o ensaísta faz da figura e da obra de João Cabral: “O geômetra engajado”.

A primeira parte do estudo trata de problematizar a filiação do poeta à geração de 45. Percorrendo, de maneira bastante didática, as principais características atribuídas a esta geração – o idealismo estético pós-modernista, a erudição das palavras, a organização em formas fixas do poema, a valorização do sublime contra o prosaico – e também se utilizando das palavras do poeta no seu estudo “A Geração de 45” (2008, p. 719-732), comprova que a relação mantida entre João Cabral e esta Geração é exclusivamente cronológica.

Em seguida, utilizando estrutura similar àquela usada por Benedito Nunes, Haroldo de Campos reconstrói o itinerário literário de João Cabral de Melo Neto, sempre permeando e identificando as duas águas que compõem o seu fazer poético: a obsessão pelo controle das palavras – medidas e estruturadas no verso – e a inquietação com a realidade social, especialmente a de Pernambuco.

O crítico antecipa a ideia de que a Espanha será o ponto convergente da geometria engajada. São os poemas dedicados a ela que proporcionam um reencontro do poeta com a dureza da terra e “a magreza exemplar dos destinos” (CAMPOS, 1992, p. 86) do homem sevilhano e do homem nordestino, em uma união entre o espaço e o humano. É também nessa paisagem, e com motivos originários do conhecimento da Espanha, que o poeta dará a conhecer, mais de uma vez, a organização funcional dos seus versos através de poemas como “*A palo seco*” (p. 223-227), o já citado “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e “Alguns toureiros” (p. 134-135).

O estudo de Luiz Costa Lima, “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, publicado originalmente em 1968, apresenta uma breve, mas profunda reflexão sobre o percurso literário de João Cabral de Melo Neto. Marca constante de todo o texto é a procura em precisar as principais influências recebidas pelo poeta e o trabalho de recriação desenvolvido sob os seus modelos confirmando “que ele se quer e se propõe como um

construtor que nada tem a desprezar e sim tudo a aproveitar doutros construtores” (COSTA LIMA, 1995, p. 213).

Deste modo, Valéry, Mallarmé, Jorge Guillén, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Oswald de Andrade e Graciliano Ramos contribuem no trato com a palavra, no projeto de construção do texto poético, na autonomia das estrofes e no humanismo subjetivo, elementos constantes do universo poético cabralino.

Não obstante, cremos que o ponto máximo desse estudo é a relação estabelecida entre o espaço e a visualização. Utilizando-se da teoria de espaço de Merleau-Ponty, que propõe ser este o meio pelo qual as coisas se tornam possíveis, e da diferenciação estabelecida entre espaço-especializado (o espaço físico, localizável) e espaço-especializante (o espaço geométrico cujas dimensões são substituíveis), Costa Lima constata que os poemas ditos espaciais de João Cabral podem – e devem – ser analisados dentro da perspectiva do espaço-especializante, uma vez que superam o descritivismo geográfico e dotam o espaço aparentemente localizável de um outro sentido.

É nesta mesma busca de uma apreensão mais profunda da significação dos poemas espaciais que o estudioso propõe o termo visualização, contrapondo-o com a visão. Se esta é o instrumento da percepção humana, capaz de revelar as coisas como são – e por isso podemos associá-la ao espaço-especializado – a visualização não é um acercamento mimético do que se vê, mas “instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e sua transgressão formal” (COSTA LIMA, 1995, p. 247), caracterizando um espaço-especializante.

É com base nessa compreensão de Costa Lima que podemos aproximar-nos dos poemas de temática espanhola – na sua grande maioria espaciais – e compreender que o trabalho poético realizado por João Cabral vai além da constatação do espaço referencial (Sevilha, Tarragona, Barcelona) e da descrição dos elementos folclóricos, esvaziando-os dos seus referenciais exaustivamente expostos e estereotipados, para aproveitar da paisagem falando do homem e da cultura, para dialogar com a estrutura poética.

O estudo de Alcides Villaça – “Expansão e limite da poesia de João Cabral” (1996) – analisa o dúbio jogo do limite e da expansão na composição plástica e espacial da obra do poeta. Limite já imposto pelas vinte palavras escolhidas, mas que são traduzidas em uma série de outras representações que multiplicam a sua apreensão. A *traduzibilidade* dos termos, como afirma Villaça, permite o diálogo entre “várias artes (poesia, ficção, pintura, arquitetura, escultura), vários ofícios (ferraria, agricultura, pesca, canto, bailado, futebol, tourada), vários ritos (velórios, procissões, peregrinações, lutas, vaticínios, festas)” (VILLAÇA, 1996, p. 149)

É nesse diálogo que o crítico encontra a estratégia utilizada pelo poeta de apagamento do eu na voz dos outros. Se a obra poética de João Cabral não pode ser tomada como confessional – desde a perspectiva de um eu-lírico que dá por vista a sua presença – observa como amigos, pintores, toureiros, artesãos e *bailaoras* serão os transmissores dos seus conceitos poéticos.

Para exemplificar a construção desse processo, utiliza-se de dois poemas de temática espanhola, “O ferrageiro de Carmona” (p. 561-562) e “Crime na Calle Relator” (p. 555-556). No primeiro, a fala do ferrageiro pode ser facilmente transportada à do poeta que, no seu *alter ego*, dá a conhecer a sua *ars poetica*. O trabalho com o ferro forjado exige uma luta corpo a corpo, a necessidade de domá-lo, eis também a luta do poeta avesso ao ferro-poema fundido, feito na fôrma e sem luta.

Se alguns elementos formais podem ser identificados comumente em “Crime na Calle Relator” (p. 555-556) e “O ferrageiro de Carmona” (p. 561-562) – estrofe de quatro versos, regularidade métrica, rimas toantes (VILLAÇA, 2006, p. 165) –, a passagem de um poema argumentativo para um poema dramático exigirá outra aproximação à interpretação dessa voz confessional. Se o ferrageiro toma a voz para explicar o seu modo de conceber a arte, a revelação do fazer poético em “Crime na Calle Relator” (p. 555-556) se dá pelas marcas dos discursos dos personagens que o compõem. Os elementos restritivos que aparecem fazendo parte do texto poético – “só dezesseis anos”, “*poquita* aguardiente”, “*simples* gole de cachaça”, “*semi-sorriso*” (VILLAÇA, 2006, p. 167) – marcam também os limites da poesia cabralina que, como a avó, sabe exatamente quando é “*lo bastante*”.

João Alexandre Barbosa é sem dúvida um dos mais fecundos estudiosos da obra cabralina⁶. Ainda que reserve grande parte dos seus estudos para os elementos formais e para o contraste da dualidade razão poética *versus* realidade social, encontramos em “Sevilha, objeto de paixão” (1999), uma breve mas substancial percepção do entorno espanhol, mais especificamente o sevilhano, na obra de João Cabral.

Para tanto, defende que será a partir de *Quaderna* (1960) que a experiência espanhola se revestirá de um lirismo que encontra a sua máxima concretude em *Sevilha andando* (1990). Se no livro de 1960 a Espanha e o seu entorno cultural apareciam vinculados a outras formas de expressão – pela oralidade (“Paisagem pelo telefone”), pelo movimento (“A palavra seda”), pela vista (“Imitação da água”), pelo paladar (“Jogos frutais”) (BARBOSA, 1999, p.

⁶ Entre as obras do autor que aparecem direta ou indiretamente citadas no presente estudo destacamos: *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto* (1975); *Alguma crítica* (2002), “La poesía crítica de João Cabral” (2000), “A lição de João Cabral” (1996).

225) –, em *Sevilha andando* o predomínio é, segundo Barbosa, do sentido visual. Espacial, podemos acrescentar. Mulher e cidade se fundem, traduzidas uma em outra. E assim não temos mais que concordar que “é impossível separar as duas partes do livro: o leitor que **anda** por Sevilha é o mesmo que **vê** Sevilha **andando** na mulher que é Sevilha” (BARBOSA, 1999, p. 229).

O artigo de Odalice de Castro e Silva “O poeta entre duas culturas: João Cabral de Melo Neto entre o Sertão e Sevilha” (2002) é um convite para apreciar a confluência destes dois espaços culturais na obra de João Cabral. Sem a pretensão de um estudo mais exaustivo e teórico, de análise de possíveis relações interculturais, a crítica faz a leitura de “Coisas de cabeceira: Recife” (p. 322), “Coisas de cabeceira: Sevilha” (p. 318) e “Sevilhizar o mundo” (p. 630), apontando elementos para a construção do espaço poético cabralino.

De “Coisas de cabeceira: Recife” (p. 311) Odalice Silva destaca a simplicidade do arranjo das palavras como coisas. O alinhamento dos objetos em versos ordena, lado a lado, elementos que compõem a memória do Recife e de sua história. Nesta mesma cabeceira, alinham-se também coisas sevilhanas. Os objetos cedem lugar a imagens em “Coisas de cabeceira: Sevilha” (p. 318) e é possível ver a cidade se mover pela escolha das palavras que remetem aos movimentos exatos do flamenco. É interessante observar ainda como as expressões da dança – *esparramarse, por derecho, con niervos, pies claros, exponerse* – podem ser transpostas como regras para o caminhar pela cidade e para o escrever versos. A cada explicação e a cada figura criada, “aclara-se a imagem do objeto perseguido, até colocar-se diante do leitor o que se quer definir e que, por sua vez, definirá o poeta” (SILVA, 2002).

Finalmente, a subjetividade ensaiada nas lembranças de cabeceira se revela no desejo de civilizar sevilhanamente o mundo, dando-lhe a forma, a cor, o cheiro, o jeito de ser desta cidade. Sevilha torna-se então, mais do que um modelo de cidade, um mundo a “contrapelo”, com o qual o poeta – e o homem João Cabral – tanto se identifica.

Utilizando-se de uma leitura bachelardiana, Adélia Meneses (2004), no capítulo “A imaginação da terra” de *Do poder da palavra. Ensaios de Literatura e psicanálise*, realiza um levantamento das recorrências temáticas e do aparecimento de imagens constantes na obra de João Cabral de Melo Neto. Na busca da arquitetura interior da obra e da apreensão do espaço poético, a autora identifica a poesia de João Cabral como possuidora de um sistema imagético Terra, seguindo a proposta de Bachelard para quem “é a classificação pelos elementos materiais fundamentais que estabelece as mais fortes relações de parentesco entre as almas poéticas” (BACHELARD, *apud* MENESES, 2004, p. 71).

A terra, elemento concreto por excelência, suscita – ainda para Bachelard – duas reações no psiquismo humano: o desejo de penetrar no interior do objeto concreto e o impulso de encontrar nele refúgio e aconchego. Ambas as reações são encontradas e defendidas por Adélia Meneses no universo poético cabralino.

A busca pelo refúgio e pelo aconchego, ainda que não explorada por essa autora, conduz-nos também a uma leitura dos poemas de João Cabral pela apropriação da *Poética do Espaço* (BACHELARD, 1989). Assim, quando Meneses identifica a recorrência de palavras como terra, cidade, casa, roupa e mulher, enuncia, implicitamente, o que Bachelard caracteriza naquela obra como espaços fechados, sinônimos de abrigo e amparo. O poema “Sevilha” (p. 228-230) é um entre vários dos poemas em que se observa a construção da apropriação dos espaços fechados. Nos quatro conjuntos de quadras, Sevilha primeiro é a cidade-roupa que se ajusta perfeitamente ao pequeno corpo do homem sevilhano; depois é cidade-casa, “*com intimidade de quarto/mais que de casa*”, até fazer-se cidade-corpo, “*como um corpo que se usa/pelo interior*”.

O desejo de penetrar o interior de um objeto concreto – a segunda relação proposta por Bachelard – é entendido pela estudiosa como uma série de motivos fálicos presentes na obra de João Cabral. Cremos, no entanto, que, se tomamos esse mesmo desejo e a sequência de palavras relacionadas a ele (faca, bala, seta, espada), teremos argumentos suficientes para reencontrar uma das faces cabralinas, já levantadas no estudo de Benedito Nunes, que é o trabalho de precisão com o verso, do verso cortante e objetivo. É interessante, porém, que entre as palavras relacionadas por Meneses aparecem, além da já citada espada, também o canto e os chifres do touro, elementos igualmente cortantes e pertencentes à cultura e à tradição espanholas.

O estudo apresenta ainda uma interessante sistematização do processo de mineralização da terra. Antes de chegar ao estado pedra as coisas – e os poemas – sofrem vários processos de enrijecimento. Assim, a viscosidade e a efemeridade da lama, da lesma, da saliva e da areia, são endurecidas no árduo trabalho do sol do Nordeste e de Sevilha. Do mesmo modo, a mineralização da pedra faz-se inicialmente pela aproximação com os metais menos nobres (alumínio, zinco, estanho), até chegar ao diamante, o mais denso e interior, e também, o mais belo, resistente e duro. Sinônimo da poesia de João Cabral.

Em “A revisão da história oficial em *Crime na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto” (2005), Sara Brandellero propõe uma leitura de cunho histórico-social para três poemas da obra, defendendo a ideia de que o poeta utiliza-se de histórias verídicas para fazer

releituras das versões oficiais e evidenciar exemplos de exclusão tradicionalmente omitidos nas narrativas dominantes.

Dois dos poemas analisados – “Crime na Calle Relator” (p. 555-556) e “O ‘bicho’” (p. 577-578) – estão inseridos no universo de temática espanhola de João Cabral. O primeiro deles constrói-se com a confissão de uma *bailaora* ao poeta, atormentada pela dúvida de ter ou não ter matado a sua avó, anos depois do acontecimento. cremos que Brandellero acerta quando destaca a não intencionalidade de João Cabral em solucionar o caso. Não obstante a justificativa para tal não nos parece a mais acertada. A inexistência de uma verdade absoluta, que, segundo a autora, demonstra a marginalização da mulher na sociedade, ao nosso ver, confirma o humor irônico, o desejo de contar casos, bem como o protagonismo que as mulheres sevilhanas vão assumindo na criação poética cabralina.

No segundo poema analisado, Sara Brandellero destaca a postura pós-colonial assumida por João Cabral com relação ao processo de colonização da América. “O ‘bicho’” (p. 577-578) relata o fato de a Coroa espanhola não ter pago o prêmio devido a Juan Rodríguez Bermejo (Rodrigo de Triana) por ter sido o primeiro europeu a avistar terra firme. Mais uma vez, o que se destaca no poema é o caráter anedótico na revisita a este passado, seja no reconhecimento simbólico recebido por Rodrigo de Triana de virar nome de rua, ou no fato de Colombo estar dormindo no momento do descobrimento. Além disso, o título do poema é revelador. “Bicho”, no jargão futebolístico, é a gratificação dada aos jogadores e ao técnico em virtude de um bom resultado. A santidade de Colombo apregoada pelo poeta Paul Claudel é, então, derrubada pelo “tino comercial” do conquistador, revelado por João Cabral.

Com o mérito de uma abordagem completamente nova de alguns poemas de *Crime na Calle Relator* (1987) o estudo peca por algumas superinterpretações. É o caso, por exemplo, da interpretação dada à palavra relator. Entendendo-a como o relator do processo em um tribunal, Brandellero defende a ineficácia do sistema jurídico, visto como fundamentalmente patriarcal. Na leitura espacial que realizamos no presente estudo, preferíamos entender *Calle Relator* como a marca de um espaço geográfico localizável, isto é, uma rua na parte velha de Sevilha. Do mesmo modo, não é qualquer Rodrigo que vê a América, mas o de Triana, bairro *gitano* de Sevilha. Estas marcas, o tom narrativo dos poemas e a identificação de pessoas e lugares sevilhanos, ao nosso parecer confirmam, mais do que a preocupação por uma literatura engajada, a importância que o universo espanhol vai assumindo formal e tematicamente ao longo da obra cabralina.

“Cabral (se) descobre (em) Sevilha: a cidade feita, medida”. O sugestivo título do breve artigo de Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (2007) introduz o leitor na íntima

relação que João Cabral de Melo Neto mantém com a cidade de Sevilha. Percorrendo os versos de *Sevilha andando* (1990), Salgueiro propõe a leitura destas obras deste a tríade mulher-língua-cidade. Para isto, primeiramente realiza uma sucinta incursão à presença dos elementos culturais espanhóis na poética cabralina, destacando a afinidade do poeta para com este universo.

Nesta (con)fusão mulher-língua-cidade, o crítico destaca a existência de inúmeras possibilidades de aproximação aos poemas e propõe-se analisar a presença de três verbos recorrentes nos dois últimos livros de João Cabral: habitar, andar e estar. Encontra neles a relação com o erotismo a que estas obras são frequentemente associadas e justifica-a com a apresentação de alguns versos.

O destaque que Wilberth Salgueiro dá aos três verbos mais constantes de *Sevilha andando* (1993) e *Andando Sevilha* (1989) nos parece interessante de outra perspectiva. Não negamos a presença do erotismo nestes versos, mas interessa-nos particularmente o sentido espacial que eles assumem. Andar, estar e habitar são verbos que demonstram, nesta progressão, a intimidade com que o poeta ocupa o espaço sevilhano. Para nós, reflexo de uma intimidade construída, ao longo de toda a sua obra poética, no trânsito e parada em cada um dos lugares que levaram João Cabral até Sevilha.

Várias têm sido as aproximações e propostas de leitura do poema “Estudos para uma bailadora andaluza” (195-201), algumas já apresentadas neste estudo. Entre elas, Isadora Eckardt da Silva em “‘Estudos para uma bailadora andaluza’ e os elementos do flamenco” (2007) analisa-o a partir os elementos constituintes do flamenco. Para tanto, divide-o em seis partes, procurando comprovar o grande conhecimento que João Cabral tinha da arte flamenca.

Destaca, na primeira parte, o emprego da expressão *siguiriya*, um dos *palos* (ritmos) do flamenco, caracterizado pela sua música triste e letra melodiosa. Silva associa este “palo triste” à perseguição vivida pelos ciganos, excluídos da sociedade. cremos, e asseveramos com estudos críticos apresentados no capítulo 3, que a *siguiriya* representa muito mais que esta exclusão. É representação da tristeza e da solidão em um sentido muito mais abrangente do fazer, ser e estar só, condição primeira de todo o homem.

O *duende* é o motivo de análise do segundo bloco de versos. No folclore flamenco, entende-se *duende* como uma espécie de transe vivido pela *bailaora* no momento da dança. É o momento de inspiração no qual se entrega e executa o seu baile de maneira intensa. Particularmente, não corroboramos esta afirmação uma vez que a própria definição do *duende* afasta qualquer possível aproximação com o fazer poético de João Cabral. Transe e inspiração

afastam-se da racionalidade e controle sempre procurados. O que vale para a poesia cabralina é a intensidade e a finitude da dança que pode ocorrer com a presença do duende, ou não.

No terceiro fragmento, Silva estabelece uma relação interessante entre a *bailaora* e a música a quem ora segue e ora é seguida. Sintetiza-a na descrição da cavaleira-égua presente nos versos do poema. Assim, por vezes é o guitarrista quem dita o ritmo da dança e a *bailaora* é cavaleira que se deixa guiar e, por outras, é ela quem impõe seu ritmo que deve ser seguido pela guitarra, como égua que conduz o cavaleiro. Para marcar a inversão dos papéis há um diálogo que se registra como “telegrafia” ou “código morse”, utilizando expressões dos versos. Estes diálogos são conhecidos como chamadas e *jaleos* e se dão tanto por parte do guitarrista, quanto por parte da *bailaora*. A chamada caracteriza os diferentes sapateados realizados pela *bailaora* que servem para dar diferentes avisos ao guitarrista, já os *jaleos* são expressões curtas utilizadas para motivar a continuidade da dança e acentuar os momentos em que ela é melhor executada.

A importância do *taconeo* é tanta que segue sendo tratado no quarto bloco de versos, na comparação estabelecida pelo poeta entre o camponês e a *bailaora* que pisam firme a terra para amaciar o solo. A “dura/ e muscular energia” com que trata a terra demonstra a gravidade e precisão dos seus movimentos. Relação que João Cabral estenderá, em outros poemas, também ao toureiro e ao poeta.

A quinta parte registra os cortes da dança. É comum que ao longo da execução guitarrista e *bailaora* suspendam a música e/ou os movimentos. Estes cortes são registrados no poema nos versos: “*com a mesma posição/como que talhada em pedra:/um momento está estátua*”. Vale lembrar que estas suspensões geralmente acontecem depois que um movimento bastante intenso é realizado e a pausa, além de proporcionar um breve descanso para os executores, possibilita a assimilação do anteriormente feito e a preparação para o que está por vir. Permitindo-nos mais uma vez a associação com toureiros e poetas, o corte é o olhar do toureiro depois de uma investida do touro e também o verso e a estrofe.

Finalmente, os vestidos flamencos aparecem e dançam junto com a *bailaora*. Também os braços e as mãos, essenciais para a dança flamenca, são vistos pelo poeta. Os primeiros, como troncos que à flora dão vida: “*mas também dessa outra flora/ a que seus braços dão vida*”. Esta outra referência floral é conhecida no flamenco como *floreo* e diz respeito aos movimentos realizados com as mãos e com o punho e que acompanham a dança. Cabe lembrar que estas flores não são “perfumadas”. São flores secas, de movimentos duros e contidos.

É indiscutível a presença da arte flamenca no fazer poético cabralino e o estudo de Isadora Eckardt da Silva contribui para evidenciá-la. As relações muito pertinentes apresentadas pela crítica algumas vezes pecam pelo excesso de tentativa de justificação, isto é, pelo desejo de que a aproximação do poema com a arte flamenca se confirme em todos os versos. Nem por isso é menor o seu mérito uma vez que registra em seu estudo novas possibilidades de leitura de “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201).

No seu artigo “A linguagem literária do poeta engenheiro: um estudo de *Sevilha Andando*, de João Cabral de Melo Neto” (2007), Wanderlan da Silva Alves apresenta uma aproximação não tão comum, mas não por isso menos válida, à obra do poeta.

Com minúcia, vai precisando os termos que serão utilizados na análise de cinco poemas de *Sevilha andando* (1990), “A Sevilhana que não se sabia” (p. 599-602), “É de mais, o símile” (p. 604-605), “Lições de Sevilha” (p. 614), “Mulher cidade” (p. 614-615) e “Presença de Sevilha” (p. 621). O seu primeiro desafio é definir a linguagem literária. Partindo de conceitos linguísticos e defendendo que esta compartilha características com a linguagem cotidiana – diálogo fundamental nos poemas de João Cabral, acrescentamos –, defende a atuação do sujeito (autor-leitor) na sua caracterização:

Diferentemente da linguagem comum, que é momentânea, o poema não morre por ter vivido, ele renasce, como a Fênix, a cada vez que é lido. Ao tomar o contato com o texto, o leitor, apesar de ter em mãos o poema pronto, é convidado a mergulhar no seu processo de construção, de forma que se pode afirmar que há uma organização e um posicionamento ativo por parte do leitor ao acolher a linguagem literária (ALVES, 2007).

Destaca ainda, neste primeiro momento, a *literariedade* como premissa, ou seja, é a partir da singularização no trabalho de associação de forma e conteúdo, em um constante jogo, que a palavra se volta a si mesma, originando o texto literário.

Em um segundo momento, identifica a *literariedade* de João Cabral com a constante presença do metafórico-metonímico na obra do poeta e, em especial, em *Sevilha andando* (1990). Retomando e atualizando o estudo realizado por Maria Lúcia Pinheiro Sampaio – *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto* (1978) – distribuirá em cinco grandes grupos as organizações metafóricas encontradas nos poemas que se propõe a analisar.

Chegando, então, à análise dos poemas propriamente dita, demonstra a segurança de um bom pesquisador, que encontra as respostas procuradas e anunciadas pela teoria, no texto literário. Não nos cabe fazer uma descrição minuciosa das suas análises, já que o seu trabalho é preciso. No entanto destacar a presença da metáfora, do símile, já no título da obra analisada nos parece fundamental:

Na inversão do título, temos já um efeito importante, pois, se em *Andando Sevilha* encontramos um eu-lírico que anda pela cidade, por suas ruas, em meio ao que ela tem de mais característico, em *Sevilha Andando é Sevilha* e, por metaforização, a cidade, a mulher e a poesia que andam na memória e/ou ante os olhos do “eu” que apreende seu objeto pelo interior, em sua intimidade, alcançando o mais íntimo de Sevilha (ALVES, 2007).

Os comentários breves sobre a temática espanhola em muitos estudos críticos e o aparecimento de artigos que visam problematizar a produção do poeta no contexto espanhol tangenciam a discussão da apropriação do espaço e da cultura como elementos poéticos, mas, na maioria das vezes, limitam-se à mera constatação do mesmo, sem conseguir estabelecer a relação entre a construção do texto poético e a experiência do espaço vivido.

“João Cabral de Melo Neto: do regional ao universal, do Nordeste brasileiro à Espanha, da miséria à vitalidade” (2009), de Lisiana Betussi, é o artigo mais recente sobre as relações do poeta com o universo espanhol e, além disso, apresenta importantes contribuições para a compreensão do universalismo da obra cabralina. Betussi se propõe a ler as vinte e uma obras do poeta e identificar nelas o percurso que João Cabral realiza entre o regional e o universal. Para isso, seleciona poemas cujo referente espacial se evidencia, seja ele o Nordeste seja a Andaluzia.

De saída, justifica que nestes poemas espaciais “quando o enfoque está na região, seja ela qual for, a intenção não parece ser nunca a do elogio fácil à paisagem, o descritivismo apológico numa declaração de ligação forte com as raízes” (BETUSSI, 2009, p. 69), mas a de uma alegoria seja do sistema político injusto, no Nordeste; seja da mulher, na Andaluzia. Assim, percorre cronologicamente os poemas dividindo-os em dois grandes grupos: o Sertão e Sevilha.

Nas obras referentes ao espaço nordestino, Lisiana Betussi destaca o universalismo na representação da pobreza que, superando o plano regional, “chega ao plano social e ao filosófico para pensar a própria existência” (BETUSSI, 2009, p. 71). E assim encontra em *O cão sem plumas* (1950), *O rio* (1954), *Paisagens com figuras* (1956), *Morte e vida severina* (1956), *Dois parlamentos* (1960), *A educação pela pedra* (1966) e *Agrestes* (1985), obras que, mais do que representar um espaço geográfico determinado, por mais significativo que ele seja, se universalizam no relato da pobreza e miséria humanas.

A partir de *Paisagens com figuras* (1956) os espaços espanhóis começam a fazer-se mais constantes e se universalizam de modo completamente oposto aos do Nordeste. As condições desumanas de vida cedem lugar à celebração da vida e Sevilha é fêmea acolhedora onde tudo germina, na obra *Sevilha andando* (1990). É interessante observar a apropriação

que o poeta faz do regionalismo espanhol. *Corrida de toros* e flamenco cumprem agora a função alegórica do ato de escrever poemas. Proposição que escapa a Betussi e que nos parece fundamental ao confirmar que o universalismo de João Cabral é social, no que diz respeito ao Nordeste, mas, teórico, no âmbito espanhol.

Finalmente, concordamos com a crítica quando afirma que as paisagens e tipos regionais “são pretextos para falar da vida, da existência humana, da busca de sentido, das paixões, da morte, da miséria no seu sentido filosófico e social” (BETUSSI, 2009, p. 91) e assim alcançar o universal. Se da vida dos retirantes nordestinos e da secura do sertão é possível universalizar a miséria vivida por muitas pessoas; por Sevilha, o universo é convidado a “sevilhizar-se” pelo exemplo desta terra e da sua gente, em um paradoxal movimento do universal ao regional que, na verdade, reflete o ideal universal proposto pelo poeta.

A revisão dos estudos de autoria brasileira que realizamos até aqui cede lugar às vozes vindas da Península, com o intuito de averiguar como a obra de João Cabral de Melo Neto foi recebida e como os críticos se posicionaram, e se posicionam, quanto ao olhar do poeta sobre aquela terra.

1.3 Estudos em língua espanhola

Uma das primeiras discussões sobre essa questão aparece no artigo “Poemas sobre Espanha de João Cabral de Melo”, de autoria de Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate (1964). Vale lembrar que Crespo será o primeiro grande promotor, divulgador e crítico da obra de João Cabral na Espanha. É da sua autoria, por exemplo, a primeira antologia de poemas traduzidos ao espanhol de João Cabral⁷, a *Antología de la poesía brasileña desde el Romanticismo a la Generación del cuarenta y cinco*⁸ e artigos de discussão crítica aparecidos na *Revista de Cultura Brasileña*⁹.

No artigo em que divide autoria com Gómez Bedate, Crespo, além de apresentar a tradução de alguns poemas selecionados sobre a Espanha e o referente espanhol, percorre um

⁷ MELO NETO, João Cabral de. *Antología Poética*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Lumen, 1990.

⁸ CRESPO, Ángel. *Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la Generación del cuarenta y cinco*. Barcelona: Seix Barral, 1973. Além de uma introdução sobre a origem e o desenvolvimento da poesia brasileira, entre os poemas de João Cabral traduzidos pelo autor encontramos: “Poema(s) de la cabra”, “A palo seco”, “Lluvias” e “Estudios para una bailaora andaluza”.

⁹ João Cabral, durante sua estada na Embaixada do Brasil em Madrid, cria a *Revista de Cultura Brasileña*, que esteve sob direção de Ángel Crespo entre os anos de 1962 e 1970 e que por algum tempo foi, senão o único, o mais constante meio de divulgação da literatura brasileira na Espanha (DEL BARCO, 2006, p. 59; MAURA, 1997, p. 09; BEDATE, 1997, p. 11).

conciso caminho na busca da definição da trajetória poética de João Cabral, encontrando nesse percurso não apenas as influências de escolas ou autores espanhóis, mas também percebendo a assimilação e o trabalho realizados com os espaços e elementos culturais da Espanha, transformados em realidade poética.

No que diz respeito a um possível diálogo entre a produção de João Cabral com alguma escola literária espanhola, Crespo discutirá a questão que será levantada novamente por Benedito Nunes, e também por vários estudos posteriores, que é a relação mantida entre os poemas sociais de João Cabral – segundo a contribuição de Nunes e entendidos como épicos para Crespo – e os poemas espanhóis medievais. O crítico elege *O Rio* (1953) como o grande representante dessa poética épico-medieval, não apenas no procedimento narrativo, caracterizado pela linearidade, pela rima assonante, por uma linguagem direta e repetitiva, mas também pela apropriação que o poeta faz desse material no seu contexto de produção:

Assim, Cabral, trabalhando com a liberdade de homem de sua época o material que considera mais adequado à sua intenção, alcança paradoxalmente efeitos arcaicos, pois o tom de conversa alcançado pela falta de simetria dos versos resulta extraordinariamente semelhante ao estilo de nossos poemas mais antigos, como o de *Mío Cid* e os dos romances primitivos (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 325)¹⁰.

Essa não é, no nosso parecer, a contribuição mais rica dada por Crespo e Gómez Bedate no presente artigo. Talvez, e como já expusemos, porque se tornará referência constante em estudos posteriores sobre a relação de João Cabral e a Espanha. É muito rica e produtiva para este estudo, no entanto, a constatação de que a assimilação e a compreensão da realidade espanhola são feitas de maneira tão profunda que afastam qualquer leitura folclorista ou mitificada desse lugar, a tal ponto que “as alusões à paisagem da Mancha, às pinturas de Joan Miró e Juan Gris e às chuvas de Sevilha e Galícia são apresentadas com a naturalidade do cotidiano, não do turístico”¹¹ (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 331).

Em outro artigo publicado no mesmo ano na *Revista de Cultura Brasileña* – “Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto” – os críticos retomam alguns dos temas tratados em “Poemas sobre España de João Cabral de Melo”. Contudo também enfatizam alguns outros elementos fundamentalmente importantes para a compreensão da poética cabralina.

¹⁰ “Así, Cabral, manejando con libertad de hombre de su época el material que considera más adecuado a su intención, consigue paradójicamente efectos arcaicos, pues el tono conversacional logrado por la falta de simetría de la versificación resulta extraordinariamente semejante al estilo de nuestros poemas más antiguos, como el de *Mío Cid* o los romances primitivos” (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 325).

¹¹ “(...) las alusiones al paisaje de la Mancha, a las pinturas de Joan Miró y Juan Gris y las lluvias de Sevilla y Galicia nos son dadas con la naturalidad de lo cotidiano, no de lo turístico” (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 331)

Transitando pelas obras do poeta escritas até então – de *Pedra do sono* (1942) a *Paisagens com figuras* (1956) – destacam, além do processo de análise da forma e essência poética ao confronto com a realidade temporal e espacial, a constante presença do realismo nas obras de João Cabral. Dentro da posição de observador implacável que adota, o realismo cabralino transcende a observação do que aparece à primeira vista e vai “à procura do que se esconde por trás desta aparência”¹² (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964-b, p. 6). É assim que “o escritor contemporâneo brasileiro relacionado mais diretamente com a vida e a literatura espanholas”¹³ (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964-b, p. 5) dará a conhecer em seus poemas o popular espanhol em profundidade, abandonando o superficial e acidental e buscando o substancial da cultura hispânica.

É com essa apreensão profunda do tipicamente espanhol que João Cabral fará do *baile flamenco*, da *corrida de toros*, do *cante a palo seco*, das conversas em bares na *Calle Sierpes*, motivos para a alusão – e discussão – do fazer poético, encontrando em cada um desses elementos o diálogo possível entre o referente espacial e a poesia.

O último estudo de Ángel Crespo publicado sobre a obra de João Cabral aparece no prólogo da antologia *A la medida de la mano* (1994), publicada em homenagem ao recebimento do Prêmio Iberoamericano Reina Sofía pelo poeta. O próprio crítico já afirma em nota de abertura que o texto é um recorte e atualização do artigo aparecido em 1964 e, retomando a trajetória das obras publicadas, inclui ainda *A educação pela pedra* (1966), *Museu de tudo* (1975), *A escola das facas* (1980), *O auto do frade* (1984), *Agrestes* (1985) e *Crime na calle Relator* (1987). Destaca, na parte final do prólogo, a intensa relação que João Cabral manteve com a Espanha, seja através das temáticas dos poemas, das amizades feitas pelo poeta, bem como a tradução de obras dramáticas de Calderón de la Barca e García Lorca para o português.

Os números 157-158 da revista *Colóquio/ Letras* – publicados no ano 2000 – formam um dossiê comemorativo sobre a vida e a obra de João Cabral de Melo Neto. Entre estudos de cabralistas brasileiros renomados, encontramos o artigo “João Cabral: de Brasil a Espanha” do espanhol Nicolás Extremera Tapia¹⁴, o único que discute, naquela ocasião, diretamente as relações estabelecidas entre o Brasil e a Espanha na obra de João Cabral.

¹² “(...) en búsqueda de lo que se esconde tras esa apariencia” (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964-b, p. 6).

¹³ “(...) el escritor brasileño contemporáneo más directamente relacionado con la vida y la literatura españolas” (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964-b, p. 5).

¹⁴ Além dos artigos aqui apresentados, Extremera Tapia também tem publicada uma entrevista realizada com João Cabral na sua casa no Flamengo. (EXTREMA TAPIA, Nicolás. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, a praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993. *Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español*. n.1, 2006. p. 54-59).

Como o próprio subtítulo sugere – *Notas para un trayecto poético* – Extremera Tapia segue a mesma abordagem de outros teóricos e percorre toda a produção de João Cabral, acentuando não apenas o diálogo, mas as influências da língua, da cultura e da vivência espanholas na obra do poeta.

É importante destacar neste estudo a retomada de uma observação já anunciada por Crespo (1964): a apropriação da cultura espanhola se faz dentro da vivência do poeta, não sendo deste modo postíça, acidental, circunstancial ou episódica.

Extremera Tapia dedica boa parte do seu artigo à constatação de que a identificação de João Cabral com a produção literária espanhola também se dá pelo seu caráter tradicional-popular. É nesta fusão entre o coletivo e o individual, encontrada sobretudo nos poetas medievais espanhóis, bem como na tradição literária espanhola presente nos *romanceros* e *cancioneros*, que o poeta se nutre para escrever pelo menos três das suas obras: *O rio* (1954), *O cão sem plumas* (1950) e *Morte e vida severina* (1956).

Não é desprezível o aparecimento constante de relações entre o *Cantar de Mio Cid* e a obra poética de João Cabral. Representante da literatura espanhola popular por excelência, o *Cantar* traz no seu argumento não só a saga de Rodrigo Díaz, mas a vivência de um povo que enfrentava, com a invasão dos mouros, a necessidade de uma recolocação não apenas social, mas também espacial. Além da apresentação temática organizada pela relação entre o social e o individual, são igualmente localizáveis no *Cantar* os versos octossílabos assonantes, os recursos narrativos quase de prosa, que marcam *O rio* (1954) e *Morte e vida severina* (1956) e que, como as obras presentes nos *cancioneros*, foram feitas para serem lidas em voz alta.

Outro aspecto bastante relevante, porém pouco desenvolvido no estudo de Extremera Tapia, é a tendência de João Cabral para a objetivação, que se acentua na sua preferência pelo que é visto e não pelo que é sentido. É, então, este olhar objetivo que se apropria do espaço poético. Constata-se, na maioria dos poemas de temática espanhola, que “primeiro, como sempre, destaca a paisagem”¹⁵ (EXTREMERA TAPIA, 2000, p. 223) que pouco a pouco é tão interiorizado, que casas, bairros, ruas e praças humanizam-se.

Os mesmos temas são retomados pelo autor no seu artigo publicado na revista *Rio total* quatro anos depois. “Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto” apresenta mais uma vez a defesa da forte incorporação da poesia espanhola pelo poeta, o destaque para a importância da forma literária espanhola popular e de prosa experimentada ao longo dos seus poemas, bem como a assimilação da materialidade do espaço espanhol.

¹⁵ “(...) primero, como siempre, destaca el paisaje” (EXTREMERA TAPIA, 2000, p. 223).

A segunda parte deste estudo, no entanto, destina-se especialmente a identificar a presença do léxico castelhano ao longo da trajetória poética cabralina. Deste modo, o autor verifica que, com as poucas palavras que já aparecem em *Paisagem com figuras* (1956), o poeta vai formando o seu dicionário espanhol, também composto por vinte e poucas palavras, mas com uma diferença: estas, agora em outra língua, precisam ser traduzidas, explicadas ou glosadas num complexo exercício poético observado em vários poemas de temática espanhola.

Tal dicionário se incrementa proporcionalmente à intimidade que João Cabral vai desenvolvendo com a cultura espanhola, especialmente a sevilhana. Assim, o poeta dá a conhecer a seus leitores *glorietas*, *plazoletas*, *corrales de vecinos* além das celebrações tipicamente sevilhanas: *La feria de Abril* e a Semana Santa, chegando a um grau de familiaridade que culmina nos poemas sobre o flamenco e a *corrida de toros*. Destaca Extremera Tapia que o grau de conhecimento do poeta sobre estas duas temáticas é tanto que se permite o uso de adjetivos absolutamente específicos do léxico taurino, como também utilizar-se dos seus conhecimentos do *cante flamenco* para

(...) num poema intitulado “Numa Sexta-feira Santa” (...) descrever a confusão que se produz quando numa procissão da Semana Santa uma cantora faz um *cante*, *siguiriyas*, que não é permitido pela Igreja, mas que é muito parecido com a *saeta*, o *cante* dos devotos na Semana Santa na Andaluzia (EXTREMERAS TAPIA, 2004).

No ano de 2008, com base nas discussões efetuadas para a realização desta tese, Nicolás Extremera Tapia apresenta “João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27”¹⁶. Como o próprio título sugere, o crítico se propõe a realizar um minucioso trabalho de identificação da relação que João Cabral mantém com a *Generación del 27* espanhola. Para isso, organiza o seu artigo de maneira bastante didática, apresentando os temas de cultura espanhola por ordem de aparecimento na obra do poeta e organizando-os em itens que primeiro exploram o seu aparecimento na *Generación del 27* e, depois, na poética cabralina.

Assim, pintura, literatura, paisagem, toureiros, *cante* e *baile* flamencos e a Andaluzia – especialmente Sevilha – aparecem como os grandes temas que João Cabral compartilha com aquela *Generación*. Para cada um deles, Extremera Tapia realiza o minucioso trabalho de identificação dos poemas cabralinos apresentando ao leitor um conciso e fundamental guia de poemas de temática espanhola de João Cabral de Melo Neto.

¹⁶ Faremos aqui uma breve apresentação deste artigo. A relação mantida por João Cabral com a *Generación del 27* é discutida mais detidamente no segundo capítulo deste estudo.

O estudo tem por mérito evidenciar relações que tinham sido apenas identificadas anteriormente. O ineditismo da vinculação entre o poeta e a *Generación del 27* proposta por Extremera Tapia proporciona uma diferente aproximação ao diálogo mantido por João Cabral com a literatura medieval espanhola, por exemplo. O retorno aos clássicos medievais, tanto no grupo *del 27*, quanto em João Cabral, se faz pela busca de modelos tradicionais e populares. Não pela preocupação exclusiva com a forma, como sugerem alguns estudos, mas com o intuito de cumprir a missão social da poesia, que identifica nesta forma uma maneira de alcançar o grande público. Resumidamente, a forma não é o fim, mas o meio pelo qual João Cabral apresenta a *secura* do seu sertão.

Outra proposição inédita do crítico é a do pertencimento de João Cabral ao grupo de poesia taurina espanhola, defendendo o lugar do poeta em futuras antologias. Tal proposição se fundamenta não apenas na extensão e qualidade dos poemas nos quais aparecem toureiros e a arte de tourear, mas também pelo grau de conhecimento deste universo que o poeta chega a alcançar.

O retorno às raízes populares realizado pela *Generación del 27*, verificado no aspecto formal na relação estabelecida com a poesia medieval, encontra no flamenco a música e a dança que refletem o espírito do povo. Esta voz popular ecoa em João Cabral não apenas pela sua sonoridade – cortante e aguda –, mas também pela plástica da dança que a acompanha. O baile flamenco torna-se, para o poeta, imagem encarnada dos seus versos, na procura do movimento-verso sempre preciso.

Toda a preparação visual a que se submete João Cabral ao percorrer o universo cultural espanhol ao longo do seu trânsito pelas artes pictóricas e literárias espanholas, bem como pelo flamenco e pela *corrida de toros*, é concretizada em Sevilha. Nesta cidade aprende o sentido do verbo habitar. Um habitar que se faz com todos os sentidos. Sevilha se vê, se sente, se cheira, se toca. Para Extremera Tapia, os sentidos justificam a presença do erotismo nestes versos, para nós, confirmam a intimidade adquirida, que faz de João Cabral um poeta a ser lido nas duas margens do Atlântico.

Fernández-Medina dedica o seu artigo “Tradição e ruptura” (2005) a um período bastante singular e poucas vezes comentado na relação que João Cabral de Melo Neto estabelece com a Espanha. Trata-se da primeira estada do poeta em Barcelona, entre os anos de 1947 e 1950. Nesse período a Espanha vive ainda a ditadura de Franco e vê as suas produções e discussões literárias diminuírem vertiginosamente. Assim, o diálogo que João Cabral estabelece com os pintores Miró e Tàpies e com poetas como Joan Brossa resultam paradoxalmente ainda mais frutíferos.

Procurando averiguar as influências que João Cabral recebe da produção poética espanhola, o estudioso encontra, entre os séculos XVI e XX, algumas aproximações possíveis. A primeira delas, já destacada por Crespo e Bedate (1964), por Nunes (1971) e por vários outros estudiosos, refere-se aos clássicos medievais e barrocos dos quais se nutre, não só da temática dos poemas épicos como *El cantar de Mio Cid*, mas também, da estrutura formal dos *romances*.

O rápido contato com a obra do poeta Jorge Guillén também recebe destaque, dadas as similitudes na compreensão do fazer poético de ambos. O mundo material submetido a um laborioso trabalho de construção do verso caracteriza a produção dos mesmos. Não se trata, no entanto, de afirmar uma filiação de Cabral a Guillén, mas sim de ressaltar os diálogos estabelecidos durante a permanência do poeta em Barcelona.

É, sem dúvida, a relação mantida com Joan Miró uma das mais caras a João Cabral e, também por isso, a mais destacada neste estudo. O contato iniciado pelo interesse em questões tipográficas¹⁷ é decisivo para a apreensão estético-formal de João Cabral, que entende o trabalho da estrutura plástica do verso como elemento fundamental para a expressão da linguagem poética. Assim, quando nos aproximamos de seus poemas espanhóis, da tradição, das *corridas de toro*, do *cante e baile* flamencos, observamos como os mesmos se submetem às formas fixas do verso e ganham uma nova significação.

Ainda que bastante relevantes, as aproximações feitas por Fernández-Medina não vão além das anteriormente expostas por outros estudiosos. Entretanto, se o seu estudo não prima por um maior desenvolvimento das influências de autores e do imaginário espanhol na obra de João Cabral, certamente tem como ponto alto o destaque do papel que o poeta assume enquanto elo literário entre o Brasil e a Espanha, bem como a sua preocupação em fazer conhecidas suas literaturas, evidenciando a relação que estabelecera entre os dois países e que seria indissolúvel a partir de então.

O papel de divulgação e crítica assumido por Ángel Crespo nas décadas de 60 e 70 caberá a Pablo del Barco a partir dos anos 80. Del Barco divide com Crespo o interesse pessoal pela crítica da obra de João Cabral, a tradução de poemas¹⁸ do autor pernambucano e a participação na agora nova *Revista de Cultura Brasileña*, produzida pela Embaixada do Brasil em Madrid.

¹⁷ Em Barcelona, procurando um trabalho físico para aliviar as incessantes dores de cabeça, Cabral monta sua própria tipografia em que edita obras suas, bem como a de escritores brasileiros e espanhóis (CASTELLO, 2006, p. 80-81).

¹⁸ MELO NETO, João Cabral de. *La educación por la piedra*. Trad. Pablo del Barco. Madrid: Visor, 1982.

Em contribuição à revista encontramos o seu estudo sobre “La poesía española de Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto” (2006). O crítico destaca, em primeiro momento, as possíveis aproximações das obras espanholas dos dois poetas. Entre as similitudes evidencia o trabalho de construção da imagem e da plasticidade no texto discursivo, bem como as escolhas temáticas de ambos. Pouca coisa mais uniria o fazer poético de Mendes e Cabral.

Se a obra de Murilo Mendes sobre a Espanha é bastante pontual, sendo inteiramente apresentada no seu livro *Tempo espanhol* (2001), não se pode dizer o mesmo da obra de João Cabral, cujo referente aparece ao longo de quase toda a sua produção poética. Também são distintas as apropriações feitas pelos poetas. Murilo Mendes se centra no “casticismo ibérico”, seja através do referente linguístico, dos clássicos da literatura, seja da religiosidade profunda, não superando, muitas vezes, a visão estereotipada da sociedade e dos costumes espanhóis. Por sua vez, João Cabral vivencia a realidade espanhola e traduz tal experiência – através do seu incansável labor – em matéria poética. É tão grande a intimidade alcançada por João Cabral que ao longo da sua obra espanhola verificamos como os versos, em primeiro momento dedicados ao espaço externo, à descrição da *meseta* ou de Sevilha, vão se apropriando de espaços internos, das pessoas e suas vivências, culminando na obra *Sevilha andando* (1990), na qual a cidade e os costumes já estão tão arraigados que é possível escrever sobre eles a distância, permitindo-se, inclusive, alguma nostalgia.

Outro aspecto interessante do estudo de del Barco é o levantamento de poemas que fazem referência à Espanha na obra de João Cabral. O crítico recolhe o total de cento e trinta e seis poemas e os divide em quatro grandes grupos: Espanha (essencialmente Castilha), Catalunha e Aragão, Andaluzia e Sevilha (DEL BARCO, 2006, p. 61). Não discute, no entanto, a temática presente em cada um desses blocos que, a nosso ver, são também importantes e revelam, muito, a relação mantida por João Cabral com a Espanha.

1.4 Escritos biográficos

A última modalidade de escrita que aqui revisamos e que nos permite outra aproximação à obra cabralina é a biográfica. Dentro dela incluímos, além do estudo biográfico de José Castello, *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma e Diário de tudo* (2006); as cartas presentes em *Correspondências* de Clarice Lispector (2002), a *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond* organizada por Flora Süssekind (2001) e as cartas destinadas ao poeta Lêdo Ivo (2007). Ainda que os textos que aqui consideramos biográficos

não priorizem a análise crítica da obra de João Cabral e, além disso, muitas vezes passem pelo rigor do poeta em falar da sua própria poética, valem-nos para aproximarmos do homem João, do seu diálogo com amigos, das suas discussões sobre o fazer poesia e, como não, do seu encantamento pela Espanha.

A biografia escrita por José Castello – resultante de entrevistas realizadas com o poeta João Cabral de Melo Neto entre os anos de 1991 e 1992 – apresenta parte do cotidiano do homem-Cabral que revela ter na vida o mesmo rigor que se impunha na arte poética.

Procurando traçar o itinerário poético cabralino, o biógrafo estabelece uma relação entre viagem e poesia. Para José Castello é impossível dissociar os dois elementos para uma compreensão mais apurada da obra de João Cabral. Com essa perspectiva do entorno, volta a discutir os diferentes momentos de produção vividos pelo poeta, bem como os constantes diálogos que mantém com artistas do seu tempo, questionando os limites entre a literatura e as demais expressões artísticas.

A passagem pela Espanha é de fundamental importância para a compreensão da produção do poeta-itinerante. Depois dos quatorze anos vividos naquele país é impossível não notar as marcas espanholas na poesia de João Cabral. Marcas que vão além das leituras dos clássicos espanhóis, da apreciação de poetas como Guillén e García Lorca, da identificação com Miró e poetas catalães seus contemporâneos, pois se aprofundam na vivência do cotidiano, no caminhar pelas grandes ruas de Barcelona ou pelas ruelas de Sevilha, no encontrar em touros e sevilhanas, motivo de poesia.

Deste modo, o crítico identifica em *Quaderna* (1960) e *Museu de tudo* (1975) as primeiras sínteses da relação estabelecida entre o poeta e o entorno espanhol. Se *Quaderna* (1960) é visto como “o diário secreto da experiência sevilhana” (CASTELLO, 2006, p. 109), escrito durante a própria experimentação deste espaço, *Museu de tudo* (1975) é o livro das lembranças, de um lugar não mais vivido, mas revisitado pela memória.

Já finalizando a sua biografia, apresenta-nos uma questão inquietante: a importância e o papel de *Sevilha andando* (1990) no conjunto da poética cabralina. Tal obra não aparece com frequência nos estudos realizados sobre a poesia de João Cabral, seja pelo seu aparecimento mais tardio ou, como acentua José Castello, pelo papel que assume o livro “de balanço final do longo amor que o poeta tem pela Andaluzia e pelas mulheres sevilhanas” (CASTELLO, 2006, p. 181). Talvez o silêncio da crítica se faça pela dificuldade em romper o estereótipo do poeta da razão para entender o sentimento controlado que utiliza para se declarar a Sevilha e a sua esposa, Marly de Oliveira.

Flora Süssekind (2001) desenvolve o laborioso trabalho de localização, pesquisa e anotação das correspondências mantidas por João Cabral com os poetas Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Os cento e quatro documentos catalogados nos revelam – muito menos que a vida pessoal dos poetas – uma constante troca da percepção do fazer poético de cada um deles, bem como um diálogo intenso sobre a produção poética da época.

Chama a atenção o tom adotado por João Cabral na escrita das cartas para cada um dos poetas. Se o diálogo com Bandeira se faz de modo mais leve e cotidiano, percebemos o tom quase ensaístico adotado nas correspondências com Drummond, a quem João Cabral, em mais de uma ocasião, demonstra toda a sua admiração como leitor.

Nas cartas trocadas com Bandeira, verificamos a constância de dois temas: o diálogo para a impressão de *Mafuá do malungo*, *jogos onomásticos*, *lira do brigadeiro e versos de circunstância* pela Livro Inconsútil e o relato das descobertas que João Cabral vai fazendo das culturas espanhola e catalã (as primeiras cartas estão datadas do período de chegada de João Cabral a Barcelona). É uma pergunta de Bandeira, por exemplo, que motiva João Cabral a estudar os poetas catalães; é para o seu conterrâneo e primo que confessa a dificuldade de escrever o seu estudo crítico sobre Miró e é em Bandeira que encontra o interlocutor da “Espanha-sim”, indestrutível terra do Cid, de Góngora, de Guillén, mas também terra de touros e Manoletes.

O tom por vezes confessional mantido nas cartas a Bandeira é completamente apagado na interlocução mantida com Drummond. O que se nota já não é mais uma troca de “iguais”, mas a postura de João Cabral como discípulo que tem muito a mostrar e a ouvir do seu mestre. Desse modo, as discussões centram-se no fazer poético, na apreciação que Drummond faz dos versos de Cabral, servindo não apenas de crítico, mas algumas vezes consolador de um poeta que não reconhece o valor dos seus escritos:

Ultimamente, então, com o “Anfion” e a “Antiode”, a presença é mais viva, e ficamos por aqui considerando que v. está abrindo um caminho para a nossa poesia empacada diante de modelos já gastos. Deu-me uma grande alegria o diabo do seu livro, tão rigoroso, de uma pureza tão feroz. (...) Bem sei que v. não pretende provar nada, mas por isso mesmo sua poesia prova. É de uma qualidade artística evidente. E por mais individual que seja a sua solução para o impasse geral de nossa poesia, ela é um tipo de solução e sobretudo convida ao esforço e à pesquisa. Insisto mais uma vez. V. precisa comunicar-se regularmente com os nossos índios (ANDRADE, *apud* SÚSSEKIND, 2001, p. 225).

Nas *Correspondências* (2002) enviadas a Clarice Lispector, João Cabral retoma o estilo utilizado na comunicação mantida com Bandeira e, de certo modo, também serão os mesmos temas nelas apresentados. O seu desejo de imprimir um dos livros de Clarice na sua gráfica, o empenho de que a obra da romancista fosse traduzida ao espanhol, e o pedido de

contribuição de Clarice para a revista *Antologia* entremeiam as discussões sobre o difícil ato de escrever – “esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada romance” (MELO NETO, *apud* LISPECTOR, 2002, p. 186) – sobre o recebimento (e o não entendimento) feito pela crítica da obra da romancista e do poeta, levando João Cabral a demonstrar explicitamente o seu apreço por Clarice: “V. sabe perfeitamente que escreve a única prosa de autor brasileiro atual que eu gostaria de escrever” (MELO NETO, *apud* LISPECTOR, 2002, p. 216).

O referente espanhol também aparece neste diálogo. Seja para dar continuidade à discussão sobre o ato de escrever – comparado-o a uma corrida de touros –, para comentar o laborioso trabalho de construção do texto crítico sobre Miró ou, ainda, para relatar como a sua estada em Sevilha pouco a pouco o “sevilhiza”, a tal ponto que começa a achar difícil acostumar-se com a ausência da cidade (LISPECTOR, 2002, p. 247).

O conjunto das correspondências recebidas por Lêdo Ivo dos mais diversos literatos seus contemporâneos reunidas em *E agora adeus: correspondência a Lêdo Ivo* (2007) é, sem dúvida, um acervo precioso. Nelas, se imprimem pequenos registros do cotidiano, discussões sobre o panorama literário brasileiro, trocas de opinião sobre as criações e outros tantos temas.

Evidencia-se, já desde o prefácio, o destaque dado ao poeta João Cabral de Melo Neto entre este grupo de interlocutores. Na apresentação do seu livro de correspondências, Lêdo Ivo dedica a maior parte dos seus comentários à relação mantida com João Cabral. Apresenta ao leitor o homem, antes do poeta, marcado por constantes internações e pela saúde frágil; recupera na sua memória a personalidade difícil de João Cabral na sua “incapacidade de compreender aos outros e os outros lados” (IVO, 2007, p. 14) e surpreende-se com a amizade mantida apesar de tantas diferenças.

Os registros de impressões tão pessoais se esfumaçam nas cartas recebidas de João Cabral, nas quais se lê um fraterno tom de amizade, quase sempre guiado por discussões e impressões literárias. Observamos que o maior número de correspondência entre os poetas se realiza durante a primeira estada de João Cabral em Barcelona. Das outras missões espanholas, há breves registros justificados pelo próprio Lêdo Ivo no seu prefácio. As cartas perdidas, ou rasgadas, datam do período em que João Cabral é investigado e processado por sua suposta ligação com o comunismo, e o desejo de manter em sigilo nomes e situações explica o desaparecimento.

Com Lêdo Ivo, como nas correspondências anteriores, João Cabral retoma alguns temas da vida e do universo espanhol que começa a descobrir. Além dos registros sobre a

organização da cidade, do contar a sua rotina de trabalho e informar-se da vida literária no Brasil, aparecem outros três temas recorrentes: a vontade de imprimir uma obra de Lêdo Ivo, o conhecimento da literatura espanhola e o estudo sobre Joan Miró.

Levando a sério o seu ofício de tipógrafo, João Cabral pede que o amigo Lêdo Ivo faça uma seleção de alguns poemas para imprimi-los com o selo da Livro Inconsútil. Pelo que vemos nos registros sobre a impressão dos demais trabalhos a edição de *Acontecimento do soneto*, parece ter sido a que deu maior satisfação a João Cabral. Ao contrário de reclamar das letras e do papel, como fizera em correspondência com Manuel Bandeira durante a impressão de *Mafuá do malungo*, deixa registrado: “*Seu livro vai com uma vinheta preciosa. Um gravado popular catalão do século XVIII, representando uma mulher com seu cântaro*” (MELO NETO, *apud* IVO, 2007, p. 34). Desta edição vale ainda destacar o trabalho crítico realizado por João Cabral, desde a sugestão do título da obra à correção da escansão dos versos de um dos sonetos de Lêdo Ivo, demonstrando extremo zelo com o trabalho realizado.

Se nas cartas a Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira evidencia-se o interesse de João Cabral pela literatura medieval espanhola e a vanguarda catalã, nas destinadas a Lêdo Ivo, além do confirmar-se a grande impressão causada pela literatura medieval em João Cabral, lê-se o diálogo de dois interlocutores que bem conhecem a literatura espanhola do século XX. O primeiro autor citado é Jorge Guillén e, ironicamente à primeira vista, João Cabral pede a Lêdo Ivo seu exemplar de *Cântico*. Vale lembrar que nesta época a Espanha vive um dos momentos mais rigorosos de sua ditadura e que a obra de vários escritores é proibida e, muitos deles, exilados, como o caso de Jorge Guillén.

Respondendo à pergunta de Lêdo Ivo se conhecia o romance *Belarmino y Apolonio*, de Pérez Ayala, João Cabral, mais uma vez, exerce a sua função de crítico e afirma que “*a literatura espanhola é paupérrima neste gênero*” (MELO NETO, *apud* IVO, 2007, p. 38). Cita, então, uma lista de romancistas espanhóis do século XIX justificando a pouca qualidade das suas obras com o exemplo de Blasco Ibáñez. Em seguida, apresenta uma síntese do que considera a “boa” literatura espanhola, que reproduzimos:

(...) dos primitivos até o século XVII, inclusive, e os posteriores ao 1898, os chamados “modernistas”. O romantismo todo, à exceção de Bécquer, é chato. (...) Não sei se você achará aí uma antologia publicada por Alberti, em Buenos Aires, e chamada: *Églogas y fábulas castellanas* (2 vols.). Recomendo-a. Recomendo-lhe nela: Pedro de Espinosa, Pedro Soto de Rojas etc. Isto é, os pouco conhecidos, porque dos muito conhecidos já não preciso falar (MELO NETO, *apud* IVO, 2007, p. 39).

Destaca-se ainda o comentário realizado por João Cabral sobre a novela picaresca. Na mesma carta em que realiza todas as anteriores considerações sobre a literatura espanhola,

conta a Lêdo Ivo que tem lido “*toda ou quase toda ‘novela picaresca’, desde Lazarillo de Tormes até Quevedo e as outras obras do gênero até o século de ouro*” (MELO NETO, *apud* IVO, 2007, p. 38). A importância que assume o aparecimento da novela picaresca nas palavras do poeta evidencia-se no caráter popular que logo se imprime nas suas obras de vertente social. Se a figura do pícaro – o menino que deambula pela cidade, servindo a vários amos e sobrevivendo de pequenos enganos e furtos – quase não é recuperada por João Cabral, sim o é a importância do contexto histórico e da ambientação social que caracterizam a picaresca. Deste modo, se não podemos aproximar Severino a Lazarillo de Tormes, pelo modo diverso em que os dois procuram subsistir, é possível verificar o significado que o entorno assume para a vida itinerante das duas personagens.

A importância do estudo em prosa sobre Joan Miró também está registrada nas cartas de João Cabral a Lêdo Ivo. Observamos que, de modo semelhante ao que acontece com as colocações sobre a literatura espanhola, João Cabral estende os comentários que se podem ler nas demais correspondências. Assim, se para Bandeira, Lispector e Drummond, conta unicamente sobre o custoso trabalho de escrever em prosa e o desgaste causado pela escrita do estudo sobre Miró, para Lêdo Ivo, além destas mesmas sensações, confessa o duro trabalho de negociação com os editores e o desejo de que a obra fosse lida pelo grande público brasileiro:

O meu ensaio sobre Miró já está impresso. A coisa complicou-se entre o editor e o editor de outras obras com desenhos e gravuras de Miró, por causa do preço de venda. O editor daqui pensava vender + ou – a 10 dólares. Mas outros editores reclamaram porque acharam que essa barateza ia fazer concorrência aos preços fabulosos a que eles vendem as obras do pintor. E então o editor daqui vai ter de subir o preço para 100 dólares o exemplar, três contos mais ou menos, coisa que me prejudica: porque não havendo no Brasil ninguém que haja sequer sonhado em pagar essa gaita por um livro, o leitor que me interessa, o brasileiro, ficará sem ler (MELO NETO, *apud* IVO, 2007, p. 41).

Finalmente, nesta correspondência mantida com Lêdo Ivo evidencia-se, como em nenhuma outra, o interesse de João Cabral por um diálogo intercultural entre o Brasil e a Espanha. Se, por um lado, registra a preocupação de que os alunos de Filologia Românica da Universidade de Barcelona, onde havia sido convidado a dar aula, conhecessem os nomes e as obras dos novos poetas e que a obra de romancistas e poetas brasileiros fossem traduzidas e conhecidas na Espanha; por outro, além de promover Joan Miró, também lhe interessava que os poetas seus contemporâneos, especialmente os catalães, fossem conhecidos pelo público brasileiro. Vislumbra-se um trânsito de significativa importância para as considerações que realizamos ao longo do presente estudo.

A aproximação biográfica que realizamos aponta algumas constatações interessantes e motivadoras. Se os estudos apresentados não se estendem, na sua maioria, em análises sobre a

importância do referencial espanhol, ao menos nos conduzem a novas reflexões sobre a sua importância para a poética cabralina. A constatação da influência dos cantares épicos espanhóis, da objetividade dos versos de temática espanhola, da reconstrução e miniaturização do espaço vivido bem como da sua humanização, não respondem, ainda, à pergunta: como o espaço e a cultura espanhola são apropriados e reconstruídos no texto poético cabralino?

Capítulo 2

Primeiros encontros

2.1 Poetizando a Espanha

Aproximar-se da obra de João Cabral de Melo Neto é – além de ir ao encontro do poeta da construção, do verso medido, da rima toante, da pedra bruta que se lapida em palavras – ter sempre em vista dois espaços insistentemente presentes no seu imaginário poético: Pernambuco e a Andaluzia. A intimidade adquirida e a consequente apropriação feita destes espaços gradualmente metonimizam-se na representação geográfica de Recife e Sevilha – a terra natal e a terra adotada – que, juntas, são as únicas capazes de marcar o poeta até a poesia e de propiciar-lhe o desafio de se fazerem ver em versos:

AUTOCRÍTICA¹⁹

Só duas coisas conseguiram
 (des)feri-lo até a poesia:
 o Pernambuco de onde veio
 e o aonde foi, a Andaluzia.
 Um, o vacinou do falar rico
 e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
 desafio demente: em verso
 dar a ver Sertão e Sevilha
 (p. 430).

Se o encontro com Pernambuco se faz desde o olhar do menino, quando o poeta ainda vagueia nas visões que o Capibaribe lhe imprime, vacinando a sua linguagem do falar rico, a Espanha se faz conhecer pelo poeta viajante, como fêmea viva que o seduz.

A permanência de quatorze anos nesse país resulta não apenas frutífera nas suas produções tipográficas na Livro Inconsútil – pequena editora montada pelo poeta, na qual imprime os seus próprios livros e os de alguns amigos –, na criação da *Revista de Cultura*

¹⁹ Todos os poemas citados ao longo do texto são extraídos do volume *Poesia completa e Prosa* de João Cabral de Melo Neto, organizado por Antônio Carlos Secchin e editado pela Nova Aguilar no ano de 2008, portanto, a indicação de páginas sempre será a deste exemplar. Alguns dos poemas reproduzidos aparecem com fragmentos omitidos, sempre com o devido cuidado de não alterar o seu sentido original. Parece-nos importante destacar, ainda, que o grande número de poemas encontrado ao longo do corpo do texto tem por objetivo assinalar a importância do referente espanhol na obra de João Cabral e, também, exemplificar e comprovar considerações realizadas. Deste modo, nem todos os poemas são analisados mais detida e exaustivamente e nem é esta a nossa pretensão.

Brasileña e nas pesquisas históricas realizadas no Arquivo das Índias em Sevilha, mas sobretudo pela experimentação dessa terra e dessa cultura e pelo diálogo que estabelece com poetas, pintores e com a cultura popular local, que se tornaram fundamentais para a compreensão do seu posterior exercício poético.

A aproximação do espaço espanhol se faz com o cuidado de um cartógrafo que, se inicialmente dá a conhecer no seu mapa as coordenadas gerais de toda a Espanha, gradualmente centra o seu foco em Sevilha, chegando a conhecê-la tão intimamente e com tal propriedade que a descrição do espaço exterior cede lugar às expressões culturais mais genuínas da região, como são as *corridas de toro* e o flamenco.

Os primeiros registros de poemas ambientados ou tematizados no universo espanhol começam a fazer-se constantes no imaginário poético de João Cabral em *Paisagens com figuras* (1956). Predomina nestes poemas a descrição geográfica – de Castilla e da Catalunha, principalmente – feita a partir um olhar de fora que vê os contornos, mas que ainda não se apropria do espaço observado:

IMAGENS EM CASTELA

Se alguém procura a imagem
da paisagem de Castela
procure no dicionário:
meseta provém de mesa
(...)
(p. 125-126).

CAMPO DE TARRAGONA

(...)
Girando-se sobre o mapa,
desdobrando pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão
(p. 130-131).

Em *Quaderna* (1960), os temas espanhóis começam a percorrer um fértil e profundo caminho na aproximação do poeta à representação cultural genuinamente espanhola e à relação que estabelecerá entre tais representações e o seu fazer poético. Aparecem nesta obra três poemas imprescindíveis para a compreensão da simbiose mantida entre a cidade de Sevilha – “Sevilha” (p. 228-230) –, o *baile* e o *cante* flamenco – “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) – e “A palo seco” (p. 223-227) – e a arte de João Cabral de compor versos. O motivo da *corrida de toros* já presente em *Paisagens com figuras* (1956) – “Alguns toureiros” (p. 133-134) – se une aos outros três posteriores, completando o referencial cultural e a designação da sua construção poética.

Os motivos espanhóis continuarão presentes nas suas obras posteriores como *A educação pela pedra* (1966), *Museu de tudo* (1975) e *Agrestes* (1985), até chegar a *Sevilha andando* (1990) Nesta obra, o poeta apresenta uma coleção de poemas que submergem por completo no contexto espanhol e que marcam definitivamente a significação do espaço sevilhano no seu itinerário poético.

A premissa que viemos apresentando até aqui de que o espaço e as tradições espanholas ganham forma nos versos de João Cabral de Melo Neto, uma vez que ao poetizar a terra também o faz com o seu povo, não deve, no entanto, afastar a percepção do trabalho poético para tal procedimento, bem como a procura em não repetir os lugares comuns referentes à cultura hispânica e, muito menos, ressaltar as visões estereotipadas desse povo e suas tradições. Lemos, em correspondência enviada a Murilo Mendes, poeta que também dedicou parte dos seus versos à temática espanhola:

(...) só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. (...) Exemplo: as corridas de touro, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma dimensão estética; o canto flamenco, idem (MELO NETO, *apud* MAMEDE: 1987, p. 128-129).

As palavras escritas a Murilo Mendes reverberam poeticamente nos versos de “Lições de Sevilha” (p. 614), poema que sintetiza com clareza o seu modo de reconstruir o espaço, especialmente aqui, o sevilhano:

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 trianeira,
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.

Deste modo, se acatarmos as palavras do pintor Paul Cézanne ao dizer que “sou a consciência da paisagem que se pensa em mim” (CÉZANNE, *apud* SHIFF, 2002, p. 348) e as

transpusermos ao poeta cuja “atenção é um troço capaz de se fixar em coisas espaciais” (JABOR, 1999) certamente podemos identificar a reconstrução dos espaços e da cultura espanhola e atribuir a eles significações pertinentes no fazer poético de João Cabral de Melo Neto.

Discutir os elementos espaciais e culturais espanhóis e a sua presença nos versos cabralinos exige-nos, indiscutivelmente, uma organização metodológica deste material. Assim, o que se lê nas seguintes páginas é a nossa apropriação do transcurso do poeta até o que denominamos *intimidade* com aquele espaço e aquela cultura. O poeta percorre as artes tidas como eruditas – a literatura e a pintura – e as artes populares – o flamenco e a *corrida de toros* – não menos significativas para a construção da sua obra que as primeiras. De modo semelhante o faz como espaço e, se as primeiras visões espanholas são registradas desde a distância – temporal ou geográfica – os últimos versos revelam o mais íntimo e popular do espaço habitado.

Os capítulos que seguem organizam-se, então, de modo que o leitor possa perceber, além do movimento de aproximação anteriormente apresentado, o significado que a Espanha assume para a compreensão da obra de João Cabral e a sua busca constante pela realidade, pelo concreto e pela essencialidade.

2.2 O primeiro encontro: as artes literárias ou a arte do que está escrito

Não são poucos os testemunhos dados pelo poeta sobre a sua identificação com a literatura espanhola²⁰, de maneira especial, com a literatura medieval, com a *Generación del 27* e com as vanguardas catalãs, como o grupo *Dau al set*. Cada um destes períodos literários ficarão impressos no fazer e nos versos cabralinos, do mesmo modo que a sua presença não passa despercebida na obra daqueles com quem compartilhou a sua compreensão da arte poética.

2.2.1 A literatura medieval espanhola

Mantendo uma organização cronológica, acercamo-nos primeiramente às relações estabelecidas por João Cabral com a literatura medieval espanhola. Em entrevista recolhida por Félix de Athayde diz o poeta:

²⁰ ATHAYDE (1992, p. 39); SECCHIN (1999, p. 333); EXTREMERA TAPIA (2004); CARDOSO (2007, p. 108); NUNES (2007, p. 43-44).

Foi só na Espanha que tive o primeiro contato com os clássicos. Desde o “Poema do Cid” a Gonzalo de Berceo e ao Século de Ouro. Tudo me impressionou fortemente. E de certo modo me influenciou. Eu não conheço tão bem Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1992, p. 31).

Unimos a esta declaração uma outra, dada a Antônio Carlos Secchin, sete anos mais tarde: “Quando fui para a Espanha, não tinha conhecimento da antiga literatura brasileira, e continuo sem ter. Mas estudei a velha literatura ibérica para compensar essa falta de *background* cultural. Comecei a estudá-la – sou um leitor doentio – pelo poema do Cid” (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1999, p. 329).

Para entender a aproximação do poeta a este período literário é necessário saber que na literatura medieval espanhola desenvolveram-se predominantemente dois tipos de versos que eram transmitidos oralmente: os *cantares de gesta* e os romances. Os primeiros, que tem por grande representante ibérico o *Cantar de Mío Cid*, caracterizavam-se pela descrição dos feitos heroicos e pela imortalização da figura de um herói e de um momento histórico determinado – neste caso, a Reconquista da Espanha invadida pelos mouros – os segundos, mais associados ao entretenimento que à educação moralizante dos *cantares de gesta*, dividiam-se em cantigas e poemas de tenção.

O *Cantar de Mío Cid* aparece explicitamente no poema “Medinaceli” (p. 124-125), de *Paisagens com figuras* (1956), que reproduzimos:

Medinaceli

(Terra do provável autor anônimo do *Cantar de Mío Cid*)

Do alto de sua montanha numa lenta hemorragia do esqueleto já folgado a cidade se esvazia.	entre Leão e Castela, entre Castela e Aragão, entre o barão e seu rei, entre o rei e o infanção,	Pouca coisa lhe sobrou senão ocos monumentos, senão a praça esvaída que imita o geral exemplo;
Puseram Medinaceli bem na entrada de Castela como no alto de um portão se põe um leão de pedra.	onde engenheiros, armados com abençoados projetos, lograram edificar todo um deserto modelo.	pouca coisa lhe sobrou se não foi o poemão que poeta daqui contou (talvez cantou, cantochão),
Medinaceli era o centro (nesse elevado plantão) do tabuleiro das guerras entre Castela e o Islão,	Agora Medinaceli é cidade que se esvai: mais desce por esta estrada do que esta estrada lhe traz.	que poeta daqui escreveu com a dureza de mão com que hoje a gente daqui diz em silêncio seu <i>não</i> .

Estes versos são fundamentais não apenas para observarmos o conhecimento das produções medievais que o poeta já enunciara em entrevistas, mas também, e especialmente, pela utilização de recursos desta obra para a realização dos seus versos.

O título do poema remete o leitor a uma apropriação espacial, confirmada na construção dos versos, que ora aponta a cidade como lugar estratégico durante o período da Reconquista e agora, como uma cidade que vive do seu passado e esvazia-se em monumentos e praças. O espaço vital aprendido desta terra por João Cabral não é então o espacial, mas outro, indicado no subtítulo do poema – (*Terra do provável autor anônimo do Cantar de Mío Cid*) – e confirmado na sua última estrofe: *pouca coisa lhe sobrou/ se não foi o poemão/ que poeta daqui contou/ (talvez cantou, cantochão).*

Muitos são os estudos realizados pela crítica literária espanhola sobre o aparecimento do *Cantar de Mío Cid*²¹ e a discussão sobre sua autoria continua sendo um dos temas mais recorrentes. Há os que defendam que o *Cantar de Mío Cid* é um representante da literatura popular por excelência e, como tal, transmitido anonimamente pelos *juglares* até a transcrição feita por Per Abbat no século XII e mantida na Biblioteca Nacional de Espanha até os dias de hoje. Esta oscilação entre o popular e o culto também se deixa ler nos versos cabralinos na ambiguidade do “*provável autor anônimo*” e na dualidade do “*contou/cantou*”. Como não nos interessa aprofundar a questão da autoria do épico espanhol, mas estabelecer a relação deste com os poemas de João Cabral, tomamos as palavras de Alan Deyermond – referentes ao *Cantar de Mío Cid* – que ao nosso ver, também podem ser aplicadas à poética cabralina: “(...) creio que é obra de um poeta culto que utiliza muito bem as técnicas da épica oral e que foi composta para ser difundida pelos *juglares*. Esta mistura complexa de elementos orais e cultos, parece-me característica da épica espanhola”²² (DEYERMOND, 1980, p. 83).

Já discutimos no primeiro capítulo do presente estudo o rótulo atribuído pela crítica à poesia de João Cabral: cerebral, densa, difícil e, assim, pouca ênfase se tem dado ao caráter popular da sua obra. A crítica muito pouco avançou da constatação feita por Benedito Nunes²³ das duas vertentes da poética cabralina: os poemas cerebrais e os poemas sociais, de vertente mais popular, como *O Rio* (1954), *O cão sem plumas* (1950) e *Morte e vida severina* (1956). Não encontramos estudos que analisem o uso dos elementos populares nos poemas tidos como cerebrais, como é o caso de Medinaceli. Nele, como em tantos outros, o caráter narrativo e descritivo, que marcam a aproximação dos poemas sociais ao grande público,

²¹ RICO e DEYERMOND (1980); ALBORG (1997); MONTANER (2003); BAILO e MICHAEL (2006).

²² “(...) opino que es obra de un poeta culto que utiliza muy generosamente las técnicas de la épica oral y que fue compuesto para ser difundido por los juglares. Esta compleja mezcla de elementos orales y cultos, me parece característica de la épica española” (DEYERMOND, 1980, p. 83).

²³ Em *A educação pela pedra*, João Cabral de Melo Neto sintetiza as duas águas da sua expressão poética, uma voltada, sobretudo, para a captação da realidade social e humana, como em “Morte e vida severina”, outra para a captação do fenômeno poético em toda a amplitude, como em “Uma faca só lâmina”, que corriam separadas, e por vezes se tocavam nos seus livros anteriores (NUNES, 2007, p. 99).

também podem ser lidos e por isso subscrevemos a palavra de Deyermond a Cabral, um poeta culto que sabe utilizar generosamente as técnicas da literatura oral, como bem afirmam Crespo e Gómez Bedate:

Cabral de Melo Neto é um poeta intelectual, disso não se pode ter dúvida, mas tem a mesma vontade de aproximar seus leitores da aventura mental que realiza que o poeta épico tinha de tornar vivas aos seus ouvintes as aventuras que narrava. Neste sentido, é um escritor realista e *popular pela sua atitude*, por não considerar a elaboração dos conceitos sobre os acontecimentos como privilégio de uma elite, mas como algo comum a todos, sendo que, para ele, o campo mental possui é tão real quanto o dos acontecimentos físicos (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 9)²⁴.

O contato com essa literatura oral, no entanto, se dá muito antes da chegada do poeta à Espanha, ainda na infância, no engenho do seu pai²⁵, como podemos ler nos versos de “Descoberta da literatura” (p. 421-422):

<p>No dia-a-dia do engenho toda a semana, durante, cochichavam-me em segredo: saiu um novo romance. E da feira de domingo me traziam conspirantes para que os lesse e explicasse um romance de barbante. Sentados na roda morta de um carro de boi, sem jante, ouviam o folheto guenzo, a seu leitor semelhante, com as peripécias de espanto preditas pelos feirantes. Embora as coisas contadas e todo o mirabolante,</p>	<p>em pouco ou nada variassem nos crimes, no amor, nos lances, e soassem como sabidas de outros folhetos migrantes, a tensão era tão densa subia tão alarmante, que o leitor que lia aquilo como puro alto-falante, e, sem querer imantara todos ali, circundantes, receava que confundissem o de perto com o distante, o ali com o espaço mágico, seu franzino com o gigante, e que o acabassem tomando pelo autor imaginante</p>	<p>ou tivesse que afrontar as brabezas do brigante. (E acabaria, não fossem contar tudo à Casa-Grande: na moita morta do engenho, um filho-engenho perante cassacos do eito e de tudo, se estava dando ao desplante de ler letra analfabeta de corumba, no caçanje próprio dos cegos de feira, muitas vezes miliantes).</p>
---	--	---

A discussão sobre a origem da literatura de cordel no Brasil é bastante controvertida. Há os defendem o seu aparecimento na Península Ibérica - como Mark Curran na sua *História do Brasil em cordel* (1998) - ao passo que aumentam os estudos sobre a sua genuinidade. Segundo a historiadora Márcia Abreu, para colocar um exemplo, “o cordel é uma criação tão brasileira quanto o samba e a feijoada” (1999, p. 45). O surgimento dos *romances* ibéricos

²⁴ Cabral de Melo Neto es un poeta intelectual, esto no puede dudarse, pero tiene la misma voluntad de asociar a sus lectores a la aventura mental que realiza que el poeta épico tenía de hacer vivir a sus oyentes las aventuras que narraba. En este sentido, es un escritor realista y *popular por su actitud*, en cuanto no considera a la facultad de elaborar los conceptos sobre hechos dados como privativa de una élite, sino como común a todos, en cuanto, para él, el campo mental posee la misma realidad que el de los hechos físicos (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 9).

²⁵ “Quando eu era menino, os trabalhadores de engenho de meu pai vinham me chamar: “Vamos à feira, diz que saiu um romance novo. E à noite era eu quem lia para eles...” (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 23).

não é menos discutido. Diversas teorias foram desenvolvidas a partir do século XIX e a mais aceita pelos medievalistas espanhóis atualmente é a proposta por Ramón Menéndez Pidal em seu estudo *Los juglares y los orígenes de la literatura española* (1957) de que o gênero é tradicionalmente oral, popular e anônimo. Vale lembrar ainda que os *romances* eram transmitidos pelos *juglares* e que somente nos séculos XVI e XVII foram transcritos aos *romanceros*, onde seguem conservados.

O que cabe destas considerações, anteriores a João Cabral de Melo Neto e sua obra, é a aproximação que o poeta realiza entre os *romances* e a literatura de cordel. Em “Descoberta da literatura” (p. 421-422), como em “Medinaceli” (p. 124-125), discute a questão da autoria-anonimato e transpõe para o espaço do engenho as cenas dos antigos *romances* narrados na Espanha medieval: as histórias que se repetiam na voz do “cego-alto-falante”, que muitas vezes era confundido como o autor das histórias que narrava.

O contato com a literatura medieval espanhola reafirma no poeta a importância do popular²⁶ e a indiscutível presença dele na sua obra poética:

(...) o conjunto de minha poesia é mais simples que a poesia popular, sem rimas; minhas estrofes são mais curtas, porque não quero “distrair” o leitor, mas, em se tratando de uma obra que pretende contar o povo e se contar para o povo [*Morte e vida severina*], eu deveria utilizar a forma mais adequada, que é o metro popular do *romancero*, sempre vivo. É a nossa sorte: nós, artistas de tradição ibérica, podemos recorrer a esta mistura de popular e erudito, que vem das fontes. (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 23)

Vários versos cabralinos podem ser lidos como romances. Além dos de vertente social, que claramente se criam baseados nesta literatura popular, encontramos uma série de outros poemas que reproduzem o realismo, o caráter narrativo e o componente popular dos romances medievais. Avesso à musicalidade e a rima fácil, o poeta encontra na estrutura dos *romances de tenção* um modelo bastante frutífero. Vale a pena retomar algumas características deste gênero, para identificá-lo na poética cabralina. Sabemos que se trata de uma composição dialogada, apresentada por dois trovadores, que defendem diferentes pontos de vista sobre o tema tratado, condicionados por certas regras de apresentação. Segundo Alberte Ansede Estraviz, a *tenção* sempre ficou relegada ao segundo plano por conta deste caráter dialogado do gênero (ANSEDE ESTRAVIZ, 1996, p.34), já Antxo Tarrío Varela acredita que, além dos valores literários intrínsecos que tem esse tipo de composição, aporta um material precioso de

²⁶ “A Espanha tem esta coisa que para mim é um segredo: o popular” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA e TRIAS, 1993, p. 59); “A literatura espanhola é grande porque é a que tem bases mais profundamente populares. Até mesmo nos clássicos como Cervantes, Quevedo, mesmo em Góngora, se encontra a presença do povo, do popular” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA, 2004).

tipo historiográfico (TARÍO, 1990, p. 35). Tomemos alguns versos de “O Motorneiro de Caxangá” (p. 218-221):

IDA	IDA	IDA
Na estrada de Caxangá todo dia passa o sol, [...]	Na estrada de Caxangá tudo passa ou já passou: [...]	Na estrada de Caxangá depois que a inaugura o sol, pares os mais estranhos todo o dia passam por; [...]
VOLTA	VOLTA	VOLTA
Mas a estrada não pertence só ao sol aviador.	Mas na estrada de Caxangá nada de vez já passou.	Mas na estrada de Caxangá nem tudo tem tal teor; por ela passa também uma gente mais sem cor.

Como o condutor de um bonde que faz sempre a mesma linha, o poema está construído em quatro movimentos de ida e quatro de volta. Interessante é notar que a voz da ida percebe coisas opostas à voz da volta e que as diferenças complementam a construção do entorno de Caxangá. Neste exercício de complementaridade, podemos aproximar o poema cabralino aos poemas de *tenção* medievais. Se entendemos ida como a voz do “trovador um” e volta como a voz do “trovador dois” percebemos que tudo que é dito pelo primeiro é negado pelo segundo com o uso da adversativa *mas*, reconstruindo uma atmosfera de competição que também é utilizada pelos repentistas nordestinos.

Entretanto, é em *Morte e vida severina* (1956) que o poeta faz uso mais considerável dos recursos aprendidos da literatura medieval espanhola. Sobre esta obra diz João Cabral em entrevista a Antônio Carlos Secchin:

Com *Morte e vida severina* quis prestar uma homenagem a todas as literaturas ibéricas. Os monólogos do retirante provêm do romance castelhano. A cena do enterro na rede é do folclore catalão. O encontro com os cantares de incelenças é típico do Nordeste. Não me lembro se a mulher da janela é de origem galega ou se está em Pereira da Costa. A conversa com Severino antes de o menino nascer obedece ao modelo da *tenção* galega (SECCHIN, 1999, p. 330).

A conversa a que se refere o poeta se dá entre Severino e Seu José. Partindo da discussão sobre a profundidade do rio, que alude à vida, Severino vai fazendo uma série de perguntas sempre contraditas pelo seu interlocutor, em um jogo bastante semelhante ao criado em “O motorneiro de Caxangá” (p. 218-221).

Às palavras de João Cabral sobre a presença das literaturas ibéricas na construção da sua obra mais conhecida pelo grande público, devemos acrescentar os aspectos de criação característicos da literatura medieval espanhola, que também se leem na saga do retirante

nordestino. Entre eles, destacamos três que estão indiscutivelmente presentes na poética cabralina, são eles a forma, o descritivismo e o realismo.

Grande parte dos estudos realizados pela crítica, como já comentamos, destaca a importância dada pelo poeta à estruturação formal dos seus versos: a preocupação com a exatidão e com a contenção procurando eliminar tudo o que não é útil, todo rebuscamento, todo adorno imaginativo, fugindo das rimas soantes e simples.

No que concerne à construção formal, encontramos dois ricos diálogos mantidos entre a obra poética cabralina e a literatura medieval espanhola. O primeiro, mais conhecido e defendido pelo próprio poeta, diz respeito ao uso da rima toante e da estruturação métrica do *Cantar de Mío Cid*:

Fiquei no ouvido com o ritmo desse poema [*El Cid*], que é o mesmo de *O rio*. Ritmo áspero, de coisa grosseira, mal acabada. Existe na Espanha um verso chamado de arte maior, com a primeira parte variável e a segunda fixa. Em *O rio* fiz o contrário: a primeira parte, a dos versos ímpares, é fixa, todos têm seis sílabas (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1999, p. 329).

Os versos de *arte mayor*, comentados por João Cabral caracterizam-se por ter nove ou mais sílabas métricas (QUILIS, 1975, p. 34). No caso específico do *Cantar de Mío Cid*, o uso destes se faz de maneira variável e nos seus 3.735 versos predominam os entre quatorze e dezesseis sílabas, divididos em dois hemistíquios separados por cesura (MONTANER, 2000, p. 27):

A/qui s'/con/pie/ça/ la/ ges/ta (8) de/ mi/o/ Cid el/ de/ Bi/var. (7) = 15
 Po/bla/do/ ha/ mi/o/ Cid (7) el/ puer/to/ de A/lu/ca/nt, (7) = 14
 de/xá/do á/ Sa/ra/go/ça (7) e/ las/ tié/rras/ d'a/cá (7) = 14
 e/ de/xa/do á/ Hue/as (6) e las/ tie/rras de/ Mon/tal/ván; (7) = 13
 con/tra/ la/ mar/ sa/la/da (7) con/pe/çó/ de/ gue/rre/ar, (7) = 14
 a o/rien/te/ exe/ el/ sol (6) e/ to/rnós' a/ e/ssa/ par/t. (7) = 13
 Mi/o/ Cid/ ga/ñó a/ Xé/ri/ca (7) e a/ On/da/ e a/ Al/me/nar, (7) = 14
 Tie/rras/ de/ Bo/rri/ana (6) to/das/ con/quis/tas/ las/ ha. (7) = 13

Verificamos como a parte fixa dos poemas é a da segunda parte de cada verso, com sete sílabas cada uma delas. Vejamos, agora, os versos de abertura de *O rio* (1954):

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6)
 ca/mi/nho/ do/ mar. (5)
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6)
 nas/cet/ já é/ ca/mi/nhar. (6)
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6)

têm/ de ho/mem/ do/ mar; (5)
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6)
 e e/xi/gen/te/ cha/mar (6) .

Confirmam-se as palavras do poeta de que os versos fixos são os ímpares, no entanto, só poderemos considerá-los de *arte mayor* se juntarmos cada par de versos e os separarmos por uma cesura. Assim teríamos:

Sem/pre/ pen/sa/ra em/ ir (6) ca/mi/nho/ do/ mar. (5) = 11
 Pa/ra os/ bi/chos/ e/ ri/os (6) nas/cer/ já é/ ca/mi/nhar. (6) = 12
 Eu/ não/ sei/ o/ que os/ ri/os (6) têm/ de/ ho/mem/ do/ mar; (5) = 11
 sei/ que/ se/ sen/te o/ mes/mo (6) e e/xi/gen/te/ cha/mar (6) = 12

Ao apresentarmos os versos em *arte mayor* os aproximamos da organização estrófica utilizada pelos mestres de Clerecía da Idade Média, cujo grande representante é Berceo, citado na epígrafe de *O rio* (1954). A *Cuaderna vía*, expressão derivada do latim (quaterna/quater = quatro e via = caminho), caracteriza-se por ser uma estrofe de quatro versos, compostos por dois heptasílabos, separados em dois hemistíquios (QUILIS, 1975, p. 76).

Os versos citados anteriormente cumpririam a estrutura estrófica, mas não a métrica da *cuaderna vía*. Vejamos então alguns versos de *Morte e vida severina* (1956):

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7)
 que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7)
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7)
 al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7)
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7)
 a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7)
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7)
 na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7)

Se unirmos estes versos como fizemos com os de *O Rio* (1954) veremos que seguem o modelo tradicional das estrofes da *cuaderna vía*:

- Mui/to/ bom/ di/a/, se/nho/ra, (7) que/ nes/sa/ ja/ne/la es/tá; (7) = 14
 sa/be/ di/zer/ se é/ pos/sí/vel (7) al/gum/ tra/ba/lho en/con/trar? (7) = 14
 - Tra/ba/lho a/qui/ nun/ca/ fal/ta (7) a/ quem/ sa/be/ tra/ba/lhar; (7) = 14
 o/ que/ fa/zi/a o/ com/pa/dre (7) na/ su/a/ ter/ra/ de/ lá? (7) = 14

Falta-nos acrescentar que esta organização estrófica caracteriza-se, no momento do seu aparecimento, pelo seu caráter popular. O desejo de que os versos chegassem ao povo promoveu a busca de uma forma que se aproximasse ao grande público. Deste modo, se a epígrafe de Berceo “quiere que compongamos io e tu una prosa”, na abertura de *O rio* (1954), causa estranhamento ao leitor que conhece a opção definitiva de João Cabral pelo texto poético, as palavras de Juan Valdés, em seu *Diálogo de la lengua* (2008) permitem-nos discutir a questão. Diz o autor: “a distinção do verso castelhano consiste em que de tal maneira é verso que parece prosa”²⁷. Em entrevista recolhida por Helânia Cardoso lemos as seguintes palavras do poeta brasileiro: “eu recebi mais da poesia espanhola. O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem a forma que ele usa. É por isso que eu uso a forma narrativa” (MELO NETO, *apud* CARDOSO, 2007, p. 107). Os versos cabralinos de vertente social, então, também se parecem prosa e como Severino narra o seu retiro, também o rio faz *a relação da viagem que faz de sua nascente à cidade do Recife*.

Contudo, não nos esquecemos da presença da literatura popular brasileira na obra do poeta. Quando aproximamos o seu poema à literatura de cordel, aproximamo-lo também ao registro popular da redondilha maior, com sete sílabas métricas, usadas nestas produções. Reafirmando porém a constante presença da literatura medieval espanhola na obra cabralina, recordamos que a estrutura métrica dos *romances* também é feita em *redondillas mayores*, em língua espanhola compostas por oito sílabas. As palavras de Extremera Tapia corroboram o apresentado anteriormente:

A materialidade visual das longas tiradas de versos de Berceo, a quem conhece tão bem, e a concreção da poesia de *arte mayor*, serão a partir daqui uma constante na obra de Cabral e o verso de sete sílabas em português, de oito em espanhol, será o único metro utilizado nos livros imediatamente posteriores: *Morte e vida severina* e *Paisagem com figuras*, e uma das formas métricas preferidas por Cabral ao longo de sua vida poética (EXTREMERA TAPIA, 2004).

Essa constatação ecoa em alguns versos do poema “A Augusto de Campos” (p. 485-486), que parece-nos refletir as questões levantadas até aqui:

[...]
 Você reencontrará
 as mesmas coisas e loisas
 que me fazem escrever
 tanto e de tão poucas coisas:

²⁷ “(...) la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa”.

o pouco-verso de oito sílabas
 (em linha vizinha à prosa)
 que raro tem oito sílabas,
 pois metrifica à sua volta;
 a perdida rima toante
 que apaga o verso e não soa,
 que faz andar pé no chão
 pelos aceiros da prosa.

Para concluir estas primeiras considerações sobre a forma, parece-nos interessante aproximarmo-nos ao poema “Catecismo de Berceo” (p. 359-360), uma lição, muito bem aprendida por João Cabral:

1	2	3	4
Fazer com que a palavra leve pese como a coisa que diga, para que isolá-la de entre o folhudo em que se perdia.	Fazer com que a palavra frouxa ao corpo de sua coisa adira: fundi-la em coisa, espessa, sólida, capaz de chocar com a contígua.	Não deixar que saliente fale: sim, obrigá-la à disciplina de proferir a fala anônima, comum a todas de uma linha.	Não deixar que a palavra flua como rio que cresce sempre: canalizar as águas sem fim noutras paralelas, latente.

Se nos detivermos no fragmento exemplificado do poema “A Augusto de Campos” (p. 485-486), e às quatro estrofes do “Catecismo de Berceo” (p. 359-360), podemos verificar como o poeta nos apresenta parte da sua exegese de composição. *As mesmas coisas e coisas são as vinte palavras sempre as mesmas/ de que conhece o funcionamento.* Palavras que são se avizinham à prosa, no uso dos versos de oito sílabas que não se leem em “A Augusto de Campos” (p. 485-486), escritos em redondilha maior, mas em “Catecismo de Berceo” (p. 359-360), de quem aprende a disciplina de canalizá-las em paralelas²⁸. No que diz respeito à rima, o uso das toantes afasta os versos da sua popular musicalidade. E só assim, despida de artifícios e adjetivos, a palavra pode ser o que diz, sólida como a pedra.

Sintetizamos o anteriormente dito com as palavras de Jorge Guillén sobre Berceo, também cabíveis a João Cabral:

²⁸ “Os versos de sete sílabas que vocês (os espanhóis) chamam de oito, é o verso popular. (...) Apenas eu me voltei para o verso metrificado (eu não tenho nada de espontâneo), porque eu precisava de uma coisa exterior que me obrigasse. A minha imaginação funciona melhor canalizada que espontaneamente. O verso de sete sílabas é a medida natural, é um verso muito fácil” (MELO NETO, *apud* EXTREMA TAPIA e TRIAS, 2006, p. 56).

Berceo, versificador, se aproxima a uma novíssima arte: a da *cuaderna vía*. Por mais variados que sejam os seus temas, todos vão se ajustando a versos de quatorze sílabas, em grupos de quatro versos, e cada grupo apresenta quatro vezes a mesma rima. Molde, portanto, fechado. [...] um ritmo lento, monótono, grave. As estrofes de Berceo assentam sua visão do mundo sobre cimentos de firmeza, de segurança, e este ritmo contribui para a transmissão do que manifestam as palavras (GUILLÉN, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 145-146)²⁹.

A mesma estrutura que se aproxima à prosa e dá espaço à narração é a que sustenta formalmente o descritivismo tanto das obras literárias medievais espanholas, quanto de alguns poemas de João Cabral, como *Morte e vida severina* (1956). A tênue linha criada entre a descrição e a cópia do real observa-se na criação da saga de *Mío Cid* e *Severino*.

O realismo característico dos poemas épicos espanhóis que tanto chamou a atenção de João Cabral³⁰ construía-se com o afastamento da tradicional épica grega, bem como da sua contemporânea épica francesa. A epopeia espanhola é basicamente histórica, fundamentada em acontecimentos reais e em dados topográficos e ambientais identificáveis. Os elementos maravilhosos, as forças sobre-humanas e os prodígios dos deuses são substituídos pelos sentimentos cotidianos, por uma fé católica temerosa e por um homem, Rodrigo Díaz de Vivar – *El Cid* – cuja vida errática na busca da recuperação da honra o faz reconhecível e modelo para os seus:

De los sos ojos tan fuertementre llorando,
tornava la cabeça e estávalos catando.
Vio puertas abiertas e uços sin cañados,
alcándaras vazías, sin pielles e sin mantos,
e sin falcones e sin adtores mudados.
Sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados,
fabló mio Cid bien e tan mensurado:
- ¡Grado a ti, Señor, Padre que estás en alto!
¡Esto me an vuelto mios enemigos malos! –
Allí piensan de aguijar, allí sueltan las riendas.

No sertão, Severino, como muitos outros Severinos, também inicia o seu andar retirante. Os espaços e as personagens se esfumam e se multiplicam; o um que representava o todo, no *Cantar de Mío Cid*, é agora substituído por um todo, representado por um. Um homem de quem não se anunciam virtudes e fé, somente a dúvida da existência da vida e da morte:

²⁹ Berceo, versificador, se atiende a un novísimo arte: el de la cuaderna vía. Por muy varios que surjan sus asuntos, irán todos ajustándose a versos de catorce sílabas, en grupos de cuatro versos, y cada grupo presentará cuatro veces la misma rima. Molde, por lo tanto, muy estricto. [...] un ritmo lento, monótono, grave. Las estrofas de Berceo van asentando una visión del mundo precisamente sobre cimientos de firmeza, de seguridad, y este ritmo contribuye a transmitir lo que están manifestando las palabras (GUILLÉN, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 145-146).

³⁰ “A literatura espanhola é grande porque é, sobretudo, a mais realista do mundo” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA, 2004).

[...]
 Somos muitos Severinos
 iguais em tudo e na sina:
 a de abrandar estas pedras
 suando-se muito em cima,
 a de tentar despertar
 terra sempre mais extinta,
 a de querer arrancar
 algum roçado da cinza.
 Mas, para que me conheçam
 melhor Vossas Senhorias
 e melhor possam seguir
 a história da minha vida,
 passo a ser o Severino
 que em vossa presença emigra.

Guardando os limites temporais e os objetivos dos dois textos literários anteriormente citados, propomos algumas aproximações entre eles. A primeira delas diz respeito ao realismo presente nas duas obras. Lemos em citação de Juan Luis Alborg: “O realismo espanhol, segundo a definição de Menéndez Pidal, consiste na concepção da ideia poética, muito próxima à realidade, com muita sobriedade”³¹ (ALBORG, 1997, p. 21) e unimos a ela as palavras de Renato Suttana:

o realismo de Cabral, (...) implica um esforço sempre renovado de enxergar mais de perto e mais claramente do que se costuma fazer no ambiente da tradição. Não se trata apenas de um jogo estético, em que tradição e linguagem são postas em questão: trata-se de colocar a linguagem a serviço do real (SUTTANA, 2005, p. 111).

A apreensão do real, sóbria e claramente, é importante não apenas para compreender a concepção poética cabralina, no uso do concreto e do real já tantas vezes anunciado pela crítica, mas também para a inclusão da importância do visual em *Morte e vida severina* (1956) e também nos poemas de temática espanhola:

Creio que uma das bases da minha poesia sempre foi, desde o princípio, essa coisa visual. Sempre achei que a linguagem, quanto mais concreta, mais poética. Palavras como *melancolia*, *amor*, cada pessoa entende de uma maneira. [...] Uma das coisas que me faz preferir a literatura espanhola à portuguesa é exatamente isso. A literatura portuguesa, como a galega, é muito subjetivista. É sempre o *eu*, o *eu*, o *eu* cantando estados de espírito. Na literatura espanhola, não. Um poema como *El Mio Cid* é como um roteiro de cinema. Há uma imagem no *Cid* de que nunca me esqueci. Num combate muito violento, num choque de cavalaria de mouros com a tropa do Cid, outro poeta qualquer do mundo diria “morreram tantos”... Ele diz tudo nesta frase: “Muitos cavalos fugiram sem seus donos”. É puro cinema (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 95).

³¹ “El realismo español, según define Menéndez Pidal, consiste en concebir la idealidad poética, muy cerca de la realidad, muy sobriamente” (ALBORG, 1997, p. 21).

A descrição de um espaço determinado também caracteriza a busca pela aproximação do real-concreto. Assim, ainda segundo Alborg, no *Cantar de Mío Cid*, “ainda mais notável que a veracidade histórica é a exatidão geográfica e topográfica. Todos os lugares e povoados mencionados nos poemas realmente existem, e no lugar indicado”³² (ALBORG, 1997, p. 60)³³. O mapa apresentado no Cantar, porém, se desvanece na vagueza do sertão. O único guia e referência era o rio Capibaribe, seco pelo sol impiedoso: *Pensei que seguindo o rio/ eu jamais me perderia:/ ele é o caminho mais certo,/ de todos o melhor guia./ Mas como segui-lo agora/ que interrompeu a descida?* Severino não tem outra escolha que seguir as contas do rosário-peregrino:

- Antes de sair de casa
aprendi a ladainha
das vilas que vou passar
na minha longa descida.
Sei que há muitas vilas grandes,
cidades que elas são ditas;
sei que há simples arruados,
sei que há vilas pequeninas,
todas formando um rosário
de que a estrada fosse a linha.
Devo rezar tal rosário
até o mar onde termina
saltando de conta em conta,
passando de vila em vila.

A precisão dos nomes das cidades é substituída pela descrição da conformação deste espaço. Como pai-nossos, as cidades grandes estão afastadas uma das outras pelas avemarias-pequeninas, tão iguais entre si.

De modo bastante similar ao espaço podemos observar a construção das personagens e a relação mantida entre elas e os mundos que habitam. Com *El Cantar de Mío Cid* inaugura-se a tradição literária espanhola de associar ao nome de autores e personagens o seu lugar de origem³⁴. O epíteto atribuído ao *Cid* será, então, o de sua cidade natal: *Mio Cid el de Bivar*³⁵

³² “(...) más notable todavía que la veracidad histórica es la exactitud geográfica e topográfica. Todos los lugares y poblaciones que se mencionan en el poema existen realmente y en el punto que se les sitúa” (ALBORG, 1997, p. 60).

³³ Otro día mañana piensa en cavalgar/ ixiéndolos’va de tierra el Canpeador leal:/ de siniestro San Estevan, una buena cipdad/ de diestro Alilón las torres, que moros las han./ Passó por Alcabiella, que de Castiella fin es ya:/ la calçada de Quinea ívala traspasar,/ sobre Navas de Palos el Duero va pasar,/ a la Figueruela mio Cid a iva posar;/ vánsele acogiendo yentes de todas partes (CANTAR, 2000, p. 85).

³⁴ Miguel de Cervantes levará ao extremo tal conduta, com a ironia que distingue a sua narrativa. Don Quijote é de La Mancha, um lugar de “cuyo nombre no quiero acordarme” (CERVANTES, 1987, p. 56). No entanto ao escolher seu nome de cavaleiro, Don Alonso Quijano volta às tradições dos romances de cavalaria e “acordándose que el valeroso Amadís, no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya, y llamarse DON QUIJOTE DE LA MANCHA, con que a su parecer declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della” (CERVANTES, 1987, p. 64)

³⁵ Cidade situada a 10km de Burgos, hoje conhecida como Vivar del Cid.

(2000, p. 80). Em *Morte e vida severina* (1956), nos versos de abertura em que “o retirante explica para o leitor quem é e a que vai” (p. 171), Severino entre tantos, constrói sua individuação não pelo nome da mãe, nem pelo nome do pai, mas pela região de onde vem:

O meu nome é Severino,
 não tenho outro de pia.
 como há muitos Severinos,
 que é santo de romaria,
 deram então de me chamar
 Severino de Maria;
 como há muitos Severinos
 como mãos chamadas Maria
 fiquei sendo o da Maria,
 do finado Zacarias.
 Mais isso ainda diz pouco:
 há muitos na freguesia
 [...]
 Como então dizer quem fala
 ora a Vossas Senhorias?
 vejamos: é o Severino
 da Maria do Zacarias,
 lá da serra da Costela,
 limites da Paraíba.

No entanto confirmando o que havíamos proposto, mesmo individualizando-se este Severino é ainda igual a tantos outros; é este um que personifica o todo, e lemos na continuação dos versos:

Mas isso ainda diz pouco:
 se ao menos mais cinco havia
 com nome de Severino
 filhos de tantas Marias
 mulheres de outros tantos,
 já finados, Zacarias,
 vivendo na mesma serra
 magra e ossuda em que eu vivia.

Mesmo construídas de modos diferentes as duas personagens cumprem o semelhante papel de representar a sua comunidade de origem. Corrobora esta afirmativa o trabalho de criação e descrição a que são submetidas. Constatamos que tanto *El Cid* quanto Severino se apresentam com uma economia de elementos descritivos, com uma contenção que revela leves contornos e cores das personagens, conhecidas muito mais pela maneira que atuam que pelas suas características. As palavras de Dámaso Alonso sintetizam a questão no *Cantar de Mío Cid* e também podem ser empregadas para *Morte e vida severina* (1956):

O *Poema del Cid* não é só uma admirável galeria de retratos. É a mais bela entre as obras da literatura castelhana na qual a caracterização é mais rápida, mais feliz, mais variada, mais intensa. [...] Impresiona a pouca matéria pictórica que foi utilizada para alcançar este resultado; resultado da leveza da mão e da pincelada. Os personagens – repito – se apresentam falando, é um suave, quase imperceptível detalhe estilístico que revela o fundo dos seus corações (DÁMASO ALONSO, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 112)³⁶.

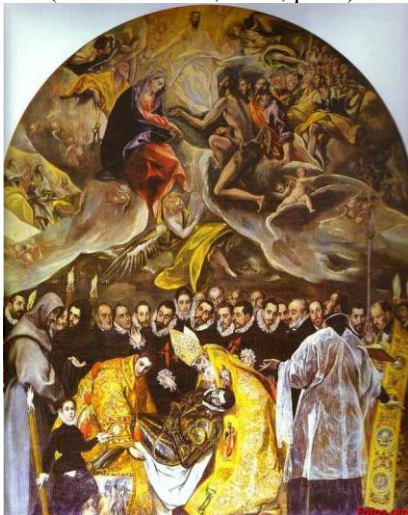
Mío Cid personifica o modelo de homem espanhol medieval tradicional, esguio, com barba, pele clara e cabelos castanhos³⁷, imagem recuperada *a posteriori* por Cervantes na sua descrição de Don Alonso/Don Quijote³⁸ e por El Greco, em pinturas como *El entierro del conde de Orgaz*³⁹, nos rostos sempre os mesmos. Também Severino será igual aos outros Severinos fisicamente, na única descrição que temos da personagem ao longo de todo o poema:

na mesma cabeça grande
que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido
sobre as mesmas pernas finas,

³⁶ El *Poema del Cid* es no sólo una admirable galería de retratos. Más aún es una de las obras de la literatura castellana donde la caracterización es más rápida, más feliz, más varia, más intensa. [...] Asombra cuán poca materia pictórica ha sido empleada para tal resultado; maravilla la ligereza de la mano y de la pincelada. Los personajes – repito – se nos manifiestan hablando, es un ligero, casi inapreciable matiz estilístico lo que delata el fondo de su corazón (DÁMASO ALONSO, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 112).

³⁷ Rodrigo era un hombre alto. Sus largas piernas eran una gran ayuda de pequeño y de mayor, varias veces le salvaron. Sus grandes y encalladas manos eran el producto de muchos años de esfuerzo y largas noches veladas para conseguir la habilidad, fuerza y rapidez para luchar con valentía en una batalla con cualquier arma que pudiera ser útil. Su larga cabellera y barba florida dábanle a su cara inocente un rasgo de bravuconería, como si después de una batalla la sangre por su cara corriera. Sus ojos pequeños y su boca mediana hacían resaltar su gran nariz (GEFAELL, 1965, p. 84).

³⁸ Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro (CERVANTES, 1987, p. 57).



39

El entierro del Conde de Orgaz. 1586-1588. El Greco

A síntese do individual e do coletivo apreendida nas duas obras se constrói nos caminhos que bem conhecem e pelos quais são bem conhecidos:

- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu teu suor vendido).
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu o moço antigo).
- Esse chão te é bem conhecido
(bebeu tua força de marido).
- Desse chão és bem conhecido
(através de parentes e amigos).
- Desse chão és bem conhecido
(vive com tua mulher, teus filhos).
- Desse chão és bem conhecido
(te espera de recém-nascido).

São caminhos que os conduzem “ao mais fundo abismo do sofrimento (...) para fazê-lo[s] alcançar, no final do poema, o estado mais alto”⁴⁰ (SPITZER, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 102), a vida. A problemática dos poemas não é, então, a vida interior dos protagonistas, mas a exterior arbitrariamente injusta que a cada um cabe viver. Mas ao final, é ela mesma, a vida, que responde com a sua presença viva nas duas formas de renascimento: a da recuperação da honra, no *Cantar de Mío Cid* e a de uma nova vida, em *Morte e vida severina* (1956).

Traçados alguns paralelos entre o *Cantar de Mío Cid* e *Morte e vida severina* (1956), não nos parece ousado defender o caráter épico da composição cabralina. A começar pelo uso do termo. A origem grega da palavra épica – *epos* – tem como significado narrativo/narração, característica já comprovada nos versos de *Morte e vida severina* (1956) e também em outros poemas de João Cabral. Se optarmos pela terminologia utilizada pelos críticos ibéricos – *Cantar de gesta* – também comprovaremos a aproximação desta obra com o gênero, uma vez que, segundo Alborg, a palavra *gesta* é derivada do verbo latino *gero* que significa “fazer, construir” (ALBORG, 1997, p. 39), verbos tão recorrentes ao poeta que desde o início construiu a sua poesia⁴¹.

Ao definir a ação épica, Camilo Valverde afirma que é “o conjunto de acontecimentos, unidos entre si, que constituem os esforços, os obstáculos e os meios que colaboram para o desenvolvimento de um acontecimento final. A ação deve ser una, íntegra, grande e

⁴⁰ “(...) al más hondo abismo del sufrimiento (...) para hacerle[s] subir, al final del poema, a lo más alto estado” (SPITZER, *apud* RICO e DEYERMOND, 1980, p. 102)

⁴¹ Inspiração não tenho nunca. Desde o início construí minha poesia. Rendimento é questão de trabalho e método. (...) Escrever é sacrifício (MELO NETO, *apud* LÔBO, 1981, p. 111).

maravilhosa”⁴² (2009). Entendendo unidade e integridade como a apresentação de uma única ação a que confluem todos os fatos para a consecução de um mesmo fim, acompanhando a caminhada de Severino, enfrentando o sol do sertão, a imprecisão das paragens e a presença da morte, parece-nos inquestionável o coeso trabalho de construção do paradoxal fim do retirante, o seu encontro com a vida. E, se cabe alguma dúvida sobre a presença do maravilhoso no poema, há algo mais surpreendente que a vida superar a morte no sertão?

2.2.2 *La Generación del 27*

Nas considerações que desenvolvemos sobre a aproximação de João Cabral com a literatura medieval espanhola, destacamos elementos que também serão recorrentes nas outras relações que pretendemos estabelecer. Ainda no âmbito literário, observamos como a *Generación del 27* recupera os elementos desenvolvidos pela literatura medieval e como os contemporâneos de João Cabral, produzindo nas vanguardas europeias, também se preocupam com a forma e com a descrição, neste movimento de reconstrução que caracteriza o fazer artístico.

A crítica espanhola é coincidente ao afirmar que a *Generación del 27* constitui “um dos momentos áureos da lírica espanhola de todos os tempos”⁴³ (GARCÍA-LOSADA, 1992, p. 4). A profusão é característica primordial dessa geração, que em sua multiplicidade reúne poetas, pintores, músicos, cineastas, *cantaores* e *bailaoras*. Ainda que várias denominações tenham sido atribuídas a ela⁴⁴, o termo *Generación del 27* é o mais vigente, dado que os poetas que a formavam – entre eles, Jorge Guillén, Federico García Lorca, Pedro Salinas, Miguel Hernández, que aparecem citados em poemas cabralinos – reuniram-se, em Sevilha, patrocinados pelo toureiro Ignacio Sánchez Mejías, para celebrar o 3º. Centenário da morte do poeta cordobês Luis de Góngora (1561-1627), esquecido pelo público e pela crítica nos séculos XVIII e XIX. O encontro é assim registrado pelo poeta Jorge Guillén (GUILLÉN, *apud* ROMONEDA, 1990, p. 36):

⁴² “el conjunto de acontecimientos ligados entre sí, que constituyen los esfuerzos, los obstáculos o los medios que cooperan en el desarrollo de un hecho final. La acción ha de ser una, íntegra, grande y maravillosa” (2009).

⁴³ “(...) una de las grandes cumbres de lírica española de todos los tiempos” (GARCÍA-LOSADA, 1992, p. 4).

⁴⁴ “Generación de vanguardia”, “Nietos de Góngora”, “Generación de la amistad”, “Generación de los poetas-profesores”, “Generación Lorca-Guillén”, “Generación de la Dictadura”, “Generación de la Revista de Occidente”.

Unos amigos

Un recuerdo de viaje
 queda en nuestras memorias.
 Nos fuimos a Sevilla.
 ¿Quiénes? Unos amigos.
 Por contactos casuales,
 un buen azar que resultó destino:
 relaciones felices
 entre quienes, aun mozos,
 se descubrieron gustos, preferencias,
 en su raíz comunes
 ¡Poesía!

Vale lembrar que Luis de Góngora e Francisco de Quevedo são os grandes representantes da poesia barroca espanhola e assumiram, naquela época, posições distintas para a retomada do valor da poesia no âmbito literário. Com Góngora, inaugura-se o conceito de *culteranismo* e a procura por intensificar os elementos sensoriais com o preciosismo e artificialidade formal, pelo uso de metáforas e hipérboles. Por sua vez, o *conceptismo* de Quevedo caracteriza-se pela preocupação com o conteúdo, com a condensação expressiva, pelo dizer o máximo no mínimo utilizando-se de recursos estilísticos como a polissemia e a elipse. Ainda que em sua época os dois conceitos tenham sido **entendidos como antagônicos**, críticos contemporâneos postulam que os dois poetas procuravam a mesma complicação formal por caminhos diversos. Portanto quando lemos os versos de João Cabral dedicados “A Quevedo” (p. 368), não encontramos apenas uma identificação com o poeta do conceito, indiscutivelmente presente na poética cabralina de imagens claras e concisas, mas também reflexos do poeta culto, que sabe cuidar da forma:

Hoje que o engenho não tem praça,
 que a poesia se quer mais que arte
 e se denega a parte
 do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
 que é possível abolir o lance,
 o que é acaso, chance,
 mais: que o fazer é engenho.

O conjunto de traves que sustenta a construção dos versos garante que o lance de dados evite o acaso. É preciso engenho para abolir a profusão de palavras, do mesmo modo que é preciso engenho para conter os versos.

Nos poetas da *Generación del 27*, à retomada do cuidado com a forma, com a recuperação do modelo de Góngora, une-se a reaproximação da literatura medieval popular –

especialmente dos versos de Berceo e do épico espanhol, *O cantar de Mío Cid*. No movimento pendular que caracteriza esta geração, destacam-se duas vertentes de criação, ora privilegiando-se o elemento culto, ora o popular. Assim, Rafael Alberti, Federico García Lorca e Miguel Hernández, quando cultivaram mais intensamente o aspecto popular em suas criações, foram conhecidos como neopopulares, ao passo que Jorge Guillén – defensor da poesia pura de Valéry –, e os mesmos Rafael Alberti, Federico García Lorca e Miguel Hernández, acompanhados de Luis Cernuda e Vicente Aleixandre, na sua vertente surrealista, foram denominados poetas cultos.

Com o anteriormente exposto, podemos constatar a aproximação realizada por João Cabral às duas vertentes desenvolvidas por esta geração. Além do trânsito entre o popular e o contemporâneo, experimentando o surrealismo e decidindo-se pela poesia pura, o poeta se identificou com aqueles cuja postura liberal de esquerda e formação universitária eram os alicerces de um pensamento expresso em um gosto estético comum à procura de uma poesia de identidade própria.

Deste modo, “se por motivos de comodidade não temos escrúpulos de empregar um conceito tão impreciso como é o de geração” (MELO NETO, 2008, p. 723) e quiséssemos inscrever João Cabral de Melo Neto a um período literário determinado não hesitaríamos em subscrever a proposição de Nicolás Extremera Tapia de que João Cabral é um fruto tardio e híbrido da *Generación del 27*:

Espero que esta breve exposição contribua para que se possa apreciar melhor as relações que Cabral estabelece com os membros do 27, com seu horizonte cultural e com Sevilha, espaço físico por excelência desta geração. Cabral se impregna do espírito do 27 e adota as formas e os temas que interessavam ao grupo. Sem diminuir o seu valor porque escrevia em português, pois Salvador Dalí e Óscar Domínguez também escreveram em francês, em inglês Felipe Alfau; o poeta brasileiro faz parte, junto com Picabia, Huidobro, Borges e Neruda, de uma constelação literária de autores europeus e americanos que orbita no 27 e pode ser considerado, sem nenhuma dificuldade, um dos seus epígonos (EXTREMERA TAPIA, 2008).⁴⁵

Para realizar esta afirmação, flexibilizamos o impreciso conceito de geração acunhado por Julius Petersen no capítulo “Las generaciones literarias”, integrante do estudo *Filosofía de la ciencia literaria* (1984). Para o teórico alemão, uma geração se caracteriza pela

⁴⁵ Confío en que esta breve exposición contribuya para apreciar mejor las relaciones que Cabral establece con los miembros del 27, con su horizonte cultural y con Sevilla, espacio físico por excelencia de esta Generación. Cabral se impregna del espíritu del 27 y adopta las formas y los temas que interesaban a este grupo. Sin menoscabo de que escriba en portugués, pues Salvador Dalí y Óscar Domínguez escribieron también en francés, y en inglés Felipe Alfau; el poeta brasileño forma parte, junto con Picabia, Huidobro, Borges y Neruda, de una constelación literaria de autores europeos y americanos que gira en la órbita del 27 y puede ser considerado sin dificultad uno de sus epígonos (EXTREMERA TAPIA, 2008).

coincidência no ano de nascimento dos seus membros, a presença de elementos formativos comuns ou homogeneidade na educação, a relação pessoal mantida entre eles, um acontecimento ou experiência que marque a geração, uma linguagem própria e o rompimento com a geração anterior. É evidente que, sobre estas premissas, jamais poderíamos propor uma “filiação tardia” de João Cabral à *Generación del 27* espanhola.

Se aplicarmos o conceito de Petersen para classificar o fazer poético cabralino no contexto literário brasileiro, seríamos conduzidos a enquadrá-lo, como já o fez parte da crítica, na geração de 1945, afinal, é com este grupo que compartilha o tempo de criação e os acontecimentos comuns de uma época. À primeira vista, também divide com os membros desta geração a preocupação com o rigor formal e a questão estética do poema. No entanto a interpretação apressada de tal premissa desconsidera que a apreciação estética e a organização métrica cabralina se fazem na construção formal, no exercício do engenheiro que antes conhece o terreno, para depois propor a forma que melhor lhe cabe e não se submete a ela como única possibilidade de realização do poema:

João Cabral fez uma escolha oposta à que levou os seus coetâneos a se fixarem numa poesia, que se tornou representativa da geração de 45, de refinamento formal e de aprofundamento interior (...) João Cabral soube aproveitar o uso, consagrado pelo Modernismo e rejeitado pelos seus companheiros de geração, da matéria prosaica e da prosificação do verso (NUNES, 2007, p. 12).

Também no que diz respeito às temáticas, João Cabral se distancia desse grupo. A palavra concreta usada pelo poeta para abstrair, racionalizar, regionalizar em pouco (ou nada) se relaciona com o existencialismo dos poetas da Geração de 45. Deste modo, segundo Benedito Nunes (1971) e Luiz Costa Lima (1995), excluído o período de produção coincidente, não há elementos que sustentem o pertencimento do poeta a essa geração. Constatação que também se contempla nas palavras de João Cabral em seu estudo crítico sobre a “Geração de 45” (2003, p. 719-732) e em vários depoimentos deixados sobre a sua possível filiação ao grupo. No primeiro, lança mão do seu discurso crítico, em terceira pessoa, e questiona as bases do movimento, muito mais devedor a seus antecedentes modernistas que inaugurador de um novo momento literário, o que resulta, muitas vezes, na falta de dicção própria e de timbre pessoal dos seus poetas membros⁴⁶. Já em entrevistas, é bastante incisivo, e podemos ler colocações como a registrada por Félix de Athayde:

⁴⁶ O fato de constituírem uma geração de extensão de conquistas, muito mais do que uma geração de invenção de caminhos, é o que melhor me parece definir os poetas de 1945. (MELO NETO, 2008, p. 724); Os poetas de 1945 encontraram já uma determinada poesia brasileira, em pleno funcionamento, com a qual era impossível não contar. Mas se é verdade que escrever poesia a partir do que se estava fazendo era uma atitude cômoda, a coisa se complicava para esse jovem poeta desde o momento em que ele se lançava em busca de sua dicção própria (MELO NETO, 2008, p. 725).

Quando Lêdo Ivo inventou a Geração de 45 eu estava na Espanha. No Brasil, nunca participei de política literária nenhuma. Sou da Geração de 45 porque todos os que se consideram assim são meus contemporâneos. Mas se meus pais tivessem me perguntado se eu queria nascer, eu indagaria se havia algum risco. Eles me responderiam: “Vão inventar a Geração de 45”. Então, eu pediria: “Faz Evaldo [irmão caçula do poeta; diplomata e historiador] nascer em meu lugar. Deixa eu nascer daqui a 16 anos” (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 41).

Retomando a premissa levantada por Nicolás Extremera Tapia de que João Cabral pode ser considerado um epígono da *Generación del 27*, as breves considerações feitas aqui sobre a relação mantida pelo poeta com a geração de 45 contribuem para defender maior aproximação deste ao contexto literário espanhol. Assim, quando afirmamos que o poeta é um fruto tardio e híbrido da *Generación del 27* temos por intuito considerar diálogos possíveis, que enriqueçam a relação mantida entre a poética cabralina e a arte poética espanhola, sem a pretensão de comprovar uma filiação *sine qua non*.

Começemos pela aproximação de João Cabral à poesia pura, especialmente representada pela figura do poeta Jorge Guillén. Este poeta espanhol aparece duas vezes citado na obra cabralina, a saber, na epígrafe de *Psicologia da composição* (1947) e no poema “Dois castelhanos em Sevilha” (p. 639). *Riguroso horizonte* é o verso de Guillén que sintetiza não apenas a relação de João Cabral com este poeta, mas também a exegese do texto cabralino: rigor e imagem⁴⁷.

O rigor presente no verso, e no método, é o primeiro aspecto coincidente que nos interessa considerar nas relações mantidas por João Cabral e a *Generación del 27*. A grande quantidade de estudos dedicados ao rigoroso método cabralino – destacadas no capítulo de abertura – enfatizam, como o estudo de João Tenório, “o tipo cerebral capaz de inverter a velha proposição escolástica e jurar que nada se chega aos sentidos sem passar antes pela razão” (TENÓRIO, 1996, p. 60), conceito bastante semelhante ao empregado por Miguel García-Losada ao definir alguns membros da *Generación del 27*: “são considerados intelectualistas, frios, cerebrais”⁴⁸ (GARCÍA-LOSADA, 1992, p. 23). O diamante, como pedra bruta lapidada pelo exercício da razão, aparece então como metáfora deste fazer poético cerebral, frio, intelectual e sem inspiração nos versos do poeta Luis Cernuda dedicados a Góngora, “o poeta cuja palavra lúcida é como diamante/ como metal nas entranhas da terra”⁴⁹ (CERNUDA, *apud* ROMONEDA, 1990, p. 35). Dois anos depois do registro de Romoneda,

⁴⁷ “Sabia que Jorge Guillén teve influência em mim? De fato, descobri Jorge Guillén em 1947, quando fui morar na Espanha. Tenho a impressão que devo muito da minha obsessão pela simetria e do meu intelectualismo à poesia de Jorge Guillén” (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 126).

⁴⁸ “(...) se les tilda de intelectualistas, de fríos, de cerebrales” (GARCÍA-LOSADA, 1992, p. 23).

⁴⁹ “(...) el poeta cuya palabra lúcida es como diamante/ como metal en las entrañas de la tierra” (CERNUDA, *apud* ROMONEDA, 1990, p. 35).

no seu estudo sobre a *Generación del 27* García-Posada (1992, p. 4) destaca a importância dos versos diamantinos e difíceis de Jorge Guillén para a poética da época. E eis que encontramos os versos de Vinícius de Moraes (2004, p. 400) dedicados a João Cabral de Melo Neto: *Magro entre as pedras /.../ Camarada diamante!* e a resposta de Cabral (p. 364) dada a Vinícius, que parece sintetizar não apenas o seu trabalho com o verso, mas também o de Guillén e Góngora:

Resposta a Vinícius de Moraes

Camarada diamante!

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.

Nestes versos de “Resposta a Vinícius de Moraes” (p. 364), podemos observar a escolha poética primeira de João Cabral: *o diamante opaco*. Tal diamante é, por vezes, a realidade do sertão, o caminhar por Sevilha em um dia de verão, as margens do Capibaribe, a autocrítica de não se deixar domar pela emoção do verso. É, enfim, um constante trabalho de lapidação, de criação cerebral que – para João Cabral – nunca chega a concluir-se. Ao afirmar que *não é um diamante nato*, defende o seu lugar entre os poetas da transpiração, os mesmos que procuram a poesia pura. O seu diamante-poema não nasce da inspiração imediata, mas, é matéria opaca, lapidada várias vezes pelo poeta. Assim testemunha-se, como o fizera em várias ocasiões, operário do verso, reafirmando a natureza construtiva do ato poético que procura o brilho do diamante *na pedra, na aresta, no aço do diamante industrial* ou nas entranhas da terra.

O esforço poético que precede a composição e a rigorosa reflexão sobre a linguagem, com o objetivo de extrair do poema todas as possibilidades expressivas, no incansável exercício de lapidar o diamante, tanto na *Generación del 27* quanto em João Cabral, recebem a indiscutível influência de Paul Valéry. Afirmamos que a poesia pura apregoada pelo poeta francês encontrará na figura de Jorge Guillén seu grande divulgador. Além da amizade

mantida entre os dois poetas, que proporcionava um diálogo constante entre eles, Guillén será tradutor de Valéry para o espanhol⁵⁰.

Também já aproximamos o fazer cabralino à poética de Guillén. Não inovamos com esta proposição. A relação manifesta entre os dois poetas se encontra não apenas registrada em estudos críticos⁵¹, mas, nos versos de João Cabral já citados. No rigoroso horizonte poético que se impõe, encontra em Guillén o mesmo olhar geômetra de quem faz a poesia *com régua e com esquadro* (“Dois castelhanos em Sevilha”, p. 639). Defendendo a ideia de uma filiação “tardia” à *Generación del 27*, preferimos, mais do que subscrevermo-nos à premissa da influência de Guillén na poesia de Cabral, defender a coformação valeryana dos dois poetas, isto é, acreditamos que a aproximação entre eles se faz dentro da poesia de Valéry. Já em *O engenheiro* (1955), antes de qualquer menção a Jorge Guillén, João Cabral dedica um poema “A Paul Valéry” (p. 58-59) e, mais tarde, “Debruçado sobre os Cadernos de Paul Valéry” (p. 527-528) confirma a lição aprendida do poeta francês: o trabalho com a imagem e a esterilização das palavras e dos sentimentos:

Quem que poderia a coragem
de viver em frente da imagem

do que faz, enquanto se faz,
antes da forma, que a refaz?

[...]

de tudo o que pode a linguagem:
Valéry – que em sua obra, à margem

revela os tortuosos caminhos
que, partindo do mais mesquinho,

vão dar ao perfeito cristal
que ele executou sem rival.

O registro da relação mantida entre João Cabral e Paul Valéry feito por Lauro Escorel reafirma o dito nas linhas anteriores:

⁵⁰ Entre as obras traduzidas: *Algunos poemas...* Barcelona: Llibres de Sinera, 1972 e *El cementerio marino*. Madrid: Alianza Editorial, 1970.

⁵¹ FERNÁNDEZ-MEDINA, 2005, p. 96; CARVALHO, 2009, p. 29; CARDOSO, 2007, p. 88.

Cabral de Melo, como seu mestre Paul Valéry, em cuja vida e obra encontrou tão profundas afinidades, elevou o intelecto à categoria de ídolo único; e como o poeta francês submeteu-se a um processo de esterilização afetiva, negação seletiva ou amnésia deliberada, dissociando as idéias dos afetos, temeroso de tornar-se presa da própria emotividade, rejeitando o irracional que escapa ao domínio da inteligência, evidente recurso a um mecanismo de defesa e de evasão diante da angústia de ser captado e sufocado pela vaga irresistível da emoção profunda (SCOREL, 2001, p. 58).

Contribui também para a leitura dos versos de “A Paul Valéry” (p. 58-59), nos quais *o equilíbrio perfeito/ do apetite do menos / [...] / do pensamento da pedra,/ sem fuga, evaporação/ febre, vertigem e as águas dissolvem/ os líquidos da vida;/ e o vento dispersa/ os sonhos, e apaga/ a inaudível palavra* dizem muito não apenas do poeta francês, mas do olhar-represa cabralino, que contém a emoção na busca, sempre precisa, da razão e do concreto.

De modo mais hermético, Jorge Guillén também deixa registrada a lição aprendida do poeta francês - e compartilhada com João Cabral - ao afirmar que “a poesia pura é tudo o que permanece no poema, depois de eliminar-se tudo o que não é poesia”⁵² (GUILLÉN, *apud* ROMANEDA, 1990, p. 49). A perfeição técnica, a depuração expressiva, a desconsideração pelo excessivamente humano, a busca por uma precisão formal, do exercício poético sobre a inspiração são, sem dúvida, heranças da poesia pura de Valéry presentes nos dois poetas.

Outra questão se levanta na relação Valéry-Cabral-Guillén: a construção da emoção. Na epígrafe de abertura da obra completa de João Cabral, lemos as seguintes palavras do poeta francês: “Restituer l’émotion poétique à volonté, en dehors des conditions naturelles, ou elle se produit spontanément et au moyen des artifices du langage, telle est l’idée attachée au nom de poésie” (VALÉRY, *apud* MELO NETO, 2003, p. 13). A poesia restitui a emoção poética por meio dos artifícios da linguagem. Portanto não há uma negação da emoção, mas uma reelaboração calculada da maneira como esta se apresenta no texto poético:

Tanto para Cabral quanto para Valéry, a elaboração poética afasta qualquer tentativa de auto-expressão direta. Mas Cabral não nega a conexão psicológica profunda e inevitável do poeta com a sua linguagem – suas vinte palavras são recolhidas nas águas salgadas de seu próprio sangue. Depois de submetidas ao raciocínio lúcido, as palavras passam a fazer parte do poema, máquina de comover, que não perde, pelo cálculo de sua construção, o poder de suscitar a emoção do leitor (PEIXOTO, 1983, p. 42).

O dito por Marta Peixoto contribui para a compreensão das palavras de Federico García Lorca escritas a Jorge Guillén em primeiro de setembro de 1927: “(...) não aceito este **cerebralismo** excessivo de que te acusam. Há uma extraordinária fragância na tua poesia que,

⁵² “(...) poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía” (GUILLÉN, *apud* ROMANEDA, 1990, p. 49).

bem sentida, pode até levar às lágrimas”⁵³ (GARCÍA LORCA, *apud* ROMONEDA, 1990, p. 49-50). Há, em Jorge Guillén e João Cabral, o registro de emoções; criam-nas, como criam objetos que irão despertar as mais variadas experiências de leitura, sem que com isso precisem apelar ao sentimentalismo transbordante.

Construir a emoção é, pois, materializá-la, transpô-la em imagens, exercício a que João Cabral já se propunha desde o “Poema” (p. 19) inaugural de *Pedra do sono* (1942):

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.

Críticos literários espanhóis como Francisco Javier Díez de Revenga (1987, p. 26) afirmam que a maior contribuição deixada pela *Generación del 27* foi o uso da imagem que a ela se vinculou. Além de uma concepção mais mimética da realidade apregoada pela vertente neopopular, destacaram-se novas formas e novos artifícios de exploração da imagem, utilizadas pela vertente surrealista.

Esta é a vertente da *Generación del 27* na qual encontramos menos identificações com o fazer poético cabralino. Não há, por exemplo, nenhuma epígrafe, poema ou citação de João Cabral dedicada a Vicente Aleixandre e Luis Cernuda, os poetas mais surrealistas do grupo. Esta ausência poderia dever-se a um desconhecimento do poeta brasileiro, o que nos parece pouco provável, já que os surrealistas produzem na mesma época em que os demais poetas da geração citados por João Cabral. Cremos mais no desinteresse do poeta pelo Surrealismo, que no seu desconhecimento. Ao chegar à Espanha e entrar em contato com o mundo literário espanhol, João Cabral já havia publicado *Pedra do sono* (1942), sua única e abandonada incursão pelo surrealismo, e afastara-se definitivamente do universo noturno e lúgubre, na incansável busca pela lucidez.

Observamos que, mesmo durante a pseudofiliação de João Cabral ao surrealismo, suas primeiras produções não podem ser limitadas à escola bretoniana, afinal, ainda que algumas temáticas surrealistas apareçam em *Pedra do sono* (1942), o etéreo é precedido pela pedra, que chama à terra e à razão. Como aponta Helânia Cardoso (2007, p. 66-67), esta obra já tende ao construtivismo visual, através de um olho que observa o real e o surreal. Com o olhar observador encadeia, em versos, imagens reais e irreais, concretas e abstratas, diurnas e noturnas, como se lê nos versos de “Composição” (p. 28):

⁵³ “(...) protesto de ese **cerebralismo** excesivo que te achacan. Hay una fragancia tan extraordinaria en tu poesía que, **bien sentida**, puede hasta tener don de lágrimas” (GARCÍA LORCA, *apud* ROMONEDA, 1990, p. 49-50).

Frutas decapitadas, mapas,
aves que prendi sob o chapéu,
não sei que vitrolas errantes,
a cidade que nasce e morre,
no teu olho a flor, trilhos
que me abandonam, jornais
que me chegam pela janela
repetem os gestos obscenos
que vejo fazerem as flores
me vigiando em noites apagadas
onde nuvens invariavelmente
chovem prantos que eu não digo.

Contribuem ainda para o que viemos afirmando as palavras do poeta recolhidas em entrevista realizada para os *Cadernos de Literatura Brasileira*:

A situação era a seguinte: aquele grupo que eu frequentava no Recife era profundamente influenciado pelo surrealismo. Mas o surrealismo, na minha opinião, sempre foi o traumatismo da escrita. Como eu era absolutamente incapaz de fazer a tal escrita automática, com a qual eu não concordava, e, ao mesmo tempo, desejava continuar fazendo parte do Café Lafayette, eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era algo construído (MELO NETO *apud* FRANCESCHI, 1998, p. 24).

No que concerne à relação mantida com o surrealismo espanhol, compartilhou com estes poetas surrealistas o afastamento da sempre discutida, e nada cerebral, escrita automática e, como na deles, em sua obra também “dominou a desordem, o risco calculado e um mundo onírico submetido a um meticuloso trabalho de escrita, depuração e crítica”⁵⁴ (ROMONEDA, 1990, p. 55).

A atmosfera noturna e de sonho é avaliada e abandonada pelo poeta em *Pedra do sono* (1942). A necessidade de manter o domínio da consciência e exercer a construção de seus versos conduz João Cabral cada vez mais – e definitivamente – a uma poesia da imagem, solar, geométrica e lúcida, pela qual será conhecido. Concordamos com Waldecy Tenório ao afirmar que:

João Cabral começa a escrever numa atmosfera noturna e de sonho. Aos poucos, diante da impossibilidade de manter o domínio da consciência sobre o que escreve, evolui para uma poética solar, geométrica, (...) de uma quase desesperada lucidez (...) logo se reafirma a opção antropológica latente desde o início de sua obra (TENÓRIO, 1996, p. 48).

É nesse contexto solar que se inscrevem outras duas características da *Generación del 27* caras a João Cabral: a valorização do popular e a temática realista social. Já nas

⁵⁴ “dominó el razonamiento del desorden, el riesgo calculado y un mundo onírico sometido a un meticuloso trabajo de escrita, depuración y crítica” (ROMONEDA, 1990, p. 55).

considerações sobre a literatura medieval espanhola destacamos a presença do popular e do social no fazer poético cabralino. As considerações desenvolvidas sobre as relações assumidas pelo poeta com *O cantar de Mío Cid*, a prosa de Berceo e os romances castelhanos, colaboram para a sua integração ao grupo do 27. Ainda que não possamos asseverar, dada a impossibilidade de comprovação, é possível que o encontro de João Cabral com os clássicos medievais se tenha dado pelos seus “companheiros” de geração, que, além do retorno a Góngora, reencontraram na literatura popular medieval vários motivos e formas poéticas, além do trato com o genuinamente espanhol. Lemos em correspondência do poeta recolhida por Flora Süssekind: “Há uma ‘Espanha-sim’ realmente indestrutível. Nesta estou mergulhado desde que cheguei: Mío Cid, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND 2001, p. 32).

A simbiose entre o erudito e o popular é, sem dúvida, uma das principais características desta geração. Vários estudos destacam⁵⁵ que muitos dos poetas do 27 resgatam e assimilam a poesia medieval, alcançando um equilíbrio entre a tradição e o moderno. Neste contexto, os poetas Rafael Alberti, Miguel Hernández e Federico García Lorca – que aparecem citados em poemas cabralinos – serão denominados neopopulares.

Ao afirmarmos que a poesia de imagem solar de João Cabral pode ser inscrita na vertente neopopular da *Generación del 27* fazemo-lo depois de identificados os alicerces literários medievais na sua poesia. Interessa-nos agora destacar algumas ressonâncias e atualizações de argumentos e formas utilizados na literatura medieval observados nas produções dos poetas espanhóis dessa geração e também em João Cabral.

Entre os poetas da *Generación del 27* a retomada do *Cantar de Mío Cid* e da prosa de Berceo se faz de maneira diversa e ao estilo de cada um dos seus membros. Em Federico García Lorca, encontramos a figura de Doña Jimena, esposa de Rodrigo Díaz de Vivar, *el Cid*. Se coadjuvante na obra original, recebe protagonismo em *Impresiones y paisajes* (GARCÍA LORCA, 1994, p. 89-90) aproximando-se das figuras femininas impressas nas cantigas de amigo. Doña Jimena será uma entre as tantas mulheres que esperam o regresso do “amado”, que agora não atravessa mares, mas precisa atravessar terras no errante exílio. Assim, a voz da esposa do *Cid* – *Rey de mi alma y destas tierras, conde/ ¿Por qué me dejas? ¿Adónde vas? ¿Adónde?* (GARCÍA LORCA, 1994, p. 89) - e a da amiga da cantiga - *¿Acaso habéis visto a mi amigo/aquél por quien yo suspiro?/ Y, ay Dios, ¿si vendrá pronto?* (RECKERT e MACEDO, 1976, p. 147) - se unem para “esperar o cavaleiro que ama mais às guerras que a

⁵⁵ DIÉZ DE REVENGA, 1987; ROMONEDA, 1990; GARCÍA-POSADA, 1992 e NORBONA, 1997.

seus corações e espera[m] sempre como os Quixotes esperam as suas Dulcineias, sem notar a espantosa realidade”⁵⁶ (GARCÍA LORCA, 1994, p. 89).

Mulheres muito diferentes das andaluzas cabralinas, que não lamentam o homem que parte, mas seduzem o que acaba de chegar. Mulheres altivas, de passos firmes, e postura ereta, que pisam o chão com a mesma firmeza que *taconeam* o *tablao*, que não esperam os homens, mas que por eles são esperadas:

ANUNCIAÇÃO DE SEVILHA

1

Nunca eu vira ninguém andar
com esse passo alerta e vivo,
sabendo levar a cabeça:
andar que atinge ao desafio.

(p. 512)

Além de Federico García Lorca, outros membros da *Generación del 27*, como Rafael Alberti, Miguel Hernández, Vicente Huidobro e Pedro Salinas, utilizam elementos formais e temáticos para as suas releituras do *Cantar de Mío Cid*. Rafael Alberti, em *Como leales vasallos* (ALBERTI, 1990, p. 131-145) aplica uma técnica de *collage*, na qual cada abertura e fechamento de verso são feitos com um fragmento original do *Cantar*; Miguel Hernández convoca os jovens a defender a Espanha com a mesma força e valentia do mito no poema “Llamo a la juventud” (HERNÁNDEZ, 1992, p. 570); Vicente Huidobro e Pedro Salinas transformam os versos originais em prosa, um, incorporando passagens de outras gestas à saga do *Cid*, e o outro, atualizando o texto ao castelhano moderno e escrevendo três estudos críticos sobre a obra⁵⁷.

Jorge Guillén também retoma o épico explorando o caráter oral dos poemas medievais e sua consequente – e permanente – variação no sugestivo jogo criado em “Al margen del ‘Poema de Mío Cid’” (GUILLÉN, 1972, p. 31):

El juglar y su oyente
sospiró mio Cid, ca mucho avié grandes cuidados
el niño dice: “No me leas eso”.
La narración se anima. Al Cid acompañamos.
A la mañana, cuando los gallos cantarán
juntos cabalgarán, cabalgaremos.

⁵⁶ “esperar al caballero más amante de las guerras que de su corazón y esperará[n] siempre como esperan los Quijotes a sus Dulcineas sin notar la espantosa realidad” (GARCÍA LORCA, 1994, p. 89).

⁵⁷ La reproducción de la realidad (*El poema de Mío Cid* y un romance viejo) (1983, Vol. I, p. 190-206); *El Cantar de Mío Cid* (Poema de la honra) (1983, Vol. III, p. 11-26); La vuelta al esposo (Ensayo sobre estructura y sensibilidad en el *Cantar de Mío Cid*) (1983, Vol. II, p. 27-37).

Comienzan las victorias. Ganado es Alcocer.
¡Dios, qué bueno es el gozo por aquella mañana!
 Con absoluta fe todos los suyos
 - entre ellos este oyente –
 en el caudillo sin cesar confían.
¡Yo so Ruy Díaz, el Cid de Vibar Campeador!
 Lo es, lo es. Y se despliega.
Ya su seña cabdal...en somo del alcázar.
 ¡Alcázar de Valencia! Nada importa
 que de Marruecos lleguen cincuenta mil soldados.
 “¡El Cid los vencerá!”, grita seguro el niño.
 No hay problemas, no hay dudas, no “hay
 suspense”.

No diálogo entre o *juglar* e o ouvinte, as palabras do cantor-leitor em itálico são interrompidas pela participação do menino, que intervém na narração e se faz partícipe do desterro do *Cid*. Nota-se que as inferências feitas pelo ouvinte conduzem a narrativa, mas de modo algum alteram o final grandiloquente e conhecido do cantar, que é esperado sem nenhum suspense: *Le crece el corazón a Don Rodrigo.../ Y a todos cuantos llega su irradiación de héroe,/ héroe puro siempre, héroe invulnerable/ “¡Él es quien vence a todos!, clama el niño.*

Ainda que as aproximações com o poema épico espanhol restrinjam-se ao já analisado poema “Medinaceli” (p. 124-125), João Cabral emprega estrutura semelhante à utilizada por Jorge Guillén nos versos de “Crime na *Calle Relator*”⁵⁸ (p. 555-556). O diálogo entre o narrador e o ouvinte é levado agora às ruas da Sevilha moderna. No poema, a presença concreta do interlocutor limita-se ao primeiro verso e a sua participação é a de escutar os argumentos dados pela narradora no intento de livrar-se da culpa pela morte da avó:

“Achas que matei minha avó?
 O doutor à noite me disse:
 ela não passa desta noite;
 melhor para ela, tranqüilize-se.

À meia-noite ela acordou;
 não de todo, a sede somente;
 e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;
 só, em casa com a irmã pequena:
 como poder não atender
 a ordem da avó de noventa?

⁵⁸ “Essa história (que dá título ao livro) quem me contou foi uma bailarina de flamenco. E, como todas as histórias contidas no livro, é autêntica. Aconteceu quando ela era mocinha – tinha 16 anos – e morreu a avó. Achei a história estupenda porque ela matou e não matou a avó. Ela vivia com esta preocupação na cabeça e, um dia, dada a confidência, me consultou, querendo saber minha opinião, se eu achava que ela tinha matado a avó” (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 119-120).

Essa voz em narrativa remete-nos, mais uma vez, à já citada epígrafe de Berceo: - *Quiero que compongamos io e tú uma prosa*, que também foi retomada pela *Generación del 27*, especialmente por Jorge Guillén. Além do ensaio, *Berceo: Lenguaje prosaico* (1999, p. 309-336), a dedicatória do seu livro *Homenaje* (1978) também é feita ao poeta medieval:

*Señores e amigos, Dios sea end laudado
el segundo libriello habemos acabado,
queremos comenzar otro a nuestro grado,
que sean tres los libros y uno el dictado.*

O mesmo ditado será utilizado por João Cabral em cada um dos poemas de *Crime na Calle Relator* (1987), um ditado em prosa, de caráter narrativo, com o qual é possível contar histórias. Diz o poeta:

(...) Queria fazer um livro no qual pudesse contar histórias. No entanto, sem adotar a forma do romanceiro hispânico, porque, você pode reparar, nós ibéricos, sempre utilizamos como verso narrativo o romanceiro castelhano. Mesmo a poesia popular do Nordeste usa este modelo: versos assonantados em diversos pares de sete sílabas. Evitar o romanceiro hispânico (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 119).

Testemunho que se analisa na estrutura dos poemas. O caráter narrativo de contação de histórias é indiscutível, mas não totalmente o abandono das formas medievais castelhanas. Já destacamos que os versos utilizados no *romancero* são de oito sílabas poéticas, denominadas *redondillas mayores*. Além disso, também apontamos o uso que fazia Berceo da estrutura estrófica da *cuaderna vía*, composição de estrofes de quatro versos.

Em *Crime na Calle Relator* (1987), constatamos o uso dos versos de oito sílabas, a *redondilla mayor* espanhola. Além disso, as estrofes de quatro versos são uma constante, como verificamos nos primeiros versos de “Episódio da Guerra Civil Espanhola” (p. 582-584):

É A/li/can/te. E é a/ Gue/rra/ Ci/vil. (8)
A Es/pa/nha/ co/me/ça a en/co/lher (8)
sua/ pe/le/ de/ tou/ro é um/ ro/sá/rio (8)
de/ por/tos/, on/de/ re/co/lher (8)

a Es/pa/nha/, con/tra a on/da/ fran/quis/ta,(8)
es/tran/gei/ra/, po/rém/ de/ den/tro (8)
pa/ra/ fo/ra, e/ no/ mar/ de Ho/me/ro (8)
um/ rea/brir/ de/ tem/plos/ e/ ven/do (8).

A atualização das lições apreendidas da literatura medieval espanhola confirma-se nas colocações de Manuel Pantigoso ao afirmar que

(...) Evidencia-se, mais uma vez, a confluência da poesia castelhana tradicional (...) com o seu tom conversacional, com suas histórias simples, de pessoas simples, com seu detalhismo para narrar as ações, com seu tom moralizante, sentencioso; mas tudo isto construído com uma linguagem elaborada, culta, vigiando e trabalhando a rigorosa compreensão (PANTIGOSO, 1979, p. 21)⁵⁹.

O *romancero*, parcialmente abandonado nos versos de *Crime na Calle Relator* (1987), estará presente em vários outros versos de João Cabral e também dos membros da *Generación del 27*. Como afirma Nicolás Extremera Tapia (2008), a impressão causada em João Cabral pelo *Romancero* não deve ter sido pequena, uma vez que não são poucos os seus poemas que podem ser lidos como romances populares/medievais, nos quais não faltam nem o realismo, nem o componente popular, nem a forma métrica, nem tantos outros recursos formais. Confirmam esta impressão os versos de “Tio e sobrinho” (p. 408-410): *O sobrinho ouvia-o atento,/ muito embora menineiro/ e então já devorador,/ se ainda não do romancero,/ dos romances de cordel,/ (fôlego bom, de folheto)*.

Se, na *Generación del 27*, o poeta Federico García Lorca utiliza a estrutura dos romances medievais e com ela elabora o seu *Romancero Gitano* (1998), dando a conhecer o romance de uma gente sempre excluída e, ao mesmo tempo, tão representativa do genuinamente popular, como são os ciganos na Espanha, João Cabral, no já analisado poema “Descoberta da literatura” (p. 421-422), transpõe os romances à realidade nordestina, no *pobre romanceiro/(...)/ com acentos de gesta*, do “Vale do Capibaribe” (p. 128-129). Os versos de “Descoberta da literatura” (p. 421-422) corroboram o que expusemos sobre o caráter dialogal dos romances, do trabalho artificioso do *juglar*, em contar sempre a mesma história, mas com cores diversas. É agora a voz do filho-engenho a responsável por ler o *romance de barbante*. É ele o *juglar* das coisas que embora *em nada ou pouco variassem/ nos crimes, no amor, nos lances,/ e soassem como sabidas/ de outros folhetos migrantes* eram esperadas pelos *conspirantes*. E nos versos finais revela-se o porquê da “Descoberta da literatura” (p. 421-422):

⁵⁹ (...) se hace clara, una vez más, la confluencia de la poesía tradicional castellana (...) con su tono conversacional, con sus historias simples de simples personas, con su detallismo para narrar las acciones, con su acento moralizador, sentencioso; pero todo ello construido con un lenguaje elaborado, culto, a fuerza de velar y trabajar con la comprensión rigurosa (PANTIGOSO, 1979, p. 21).

(E acabaria, não fossem
 contar tudo à Casa-grande:
 na moita morta do engenho,
 um filho-engenho, perante
 cassacos do eito e de tudo,
 se estava dando o desplante
 de ler letra analfabeta
 de corumba, no caçanje
 próprio dos cegos de feira,
 muitas vezes meliantes).

Eis a implícita profissão de fé do poeta, que encontra no popular o início e, muitas vezes, o fim da literatura.

O menino devorador dos romances de cordel conhecerá, mais tarde, o *Romancero* e pelo menos mais doze poetas espanhóis que aparecem mencionados diretamente nos seus poemas. Mais da metade deles, pertencente à *Generación del 27*. De Jorge Guillén encontramos a já discutida identificação com o *riguroso horizonte* e com a técnica de fazer *com régua e com esquadro*, inscrita no poema “Dois castelhanos em Sevilha” (p. 639), no qual também faz alusão ao poeta Pedro Salinas. Dois professores, mas com lições diferentes; os gritos poéticos de Salinas fazem-se menos audíveis que o sopro cortante da voz de Guillén:

Foi o Convento dos Jesuítas,
 e mais tarde a Universidade,
 onde um tempo Pedro Salinas
 ditava aos gritos suas classes;

mais gritava do que ditava
 e gritava de tal maneira
 que tinha alunos não inscritos,
 sérios, nas calçadas fronteiras.

Depois, veio Jorge Guillén;
 porém, como falava baixo
 e não o podiam escutar,
 foram-se os imatriculados.

Imagino-o soprando as aulas,
 como soprou sempre a poesia
 que fez, com régua e com esquadro.
 Dura mais a voz menos viva?

Como seja, se não chegava
 sequer às calçadas fronteiras,
 foi mais longe o fio dessa voz.
 Filtrava entre os guarda-fronteiras.

O “Encontro com um poeta” (p. 131-132) – Miguel Hernández – não menos importante para a *Generación del 27* e para as relações que estabelecemos com o fazer poético cabralino se dá com a evocação ao primeiro capítulo de *El Ingenioso Hidalgo Don*

Quijote de la Mancha (1987). O impreciso descritivismo geográfico cede lugar à visão mais precisa dos seus protagonistas. Assim, se lemos no romance cervantino: “En un cierto lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (1987, p. 56), encontramos em versos cabralinos:

Em certo lugar da Mancha,
onde mais dura é Castela,
sob as espécies de um vento
soprando armado de areia,
vim surpreender a presença,
mais do que pensei, severa,
de certo Miguel Hernández,
hortelão de Orihuela.

Nesse poema dedicado a Miguel Hernández, o mais extenso dedicado a um autor espanhol, verifica-se não apenas a marca dos referenciais formais dos dois poetas, mas também a presença de elementos que permitem a aproximação entre as duas terras: o sertão e Castela.

Na identificação formal, João Cabral encontra em Miguel Hernández o similar ofício de arquiteto, de alguém que lapida a pedra até cristalizá-la em versos. O uso dos verbos no pretérito imperfeito do indicativo, não obstante, aponta para outra voz do poeta, muito mais incômoda, com muito mais arestas, que não se registra nas bibliotecas, censurada pelo regime, mas no vento:

(...)
A voz desse tal Miguel,
entre palavras e terra
indecisa, como em Fraga
as casas o estão de terra,
foi um dia arquitetura,
foi voz métrica de pedra,
tal como, cristalizada,
surge Madrid a quem chega.
Mas a voz que percebi
no vento da parameira
era de terra sofrida
e batida, terra de eira.
Não era a voz expurgada
de suas obras seletas:
era uma edição do vento,
que não vai às bibliotecas,
era uma edição incômoda,
a que se fecha a janela,
incômoda porque o vento
não censura mas libera.

Na relação mantida entre os dois espaços – Castela e o sertão – verificamos como a descrição legítima a dureza, a secura e as arestas da escritura. A Castela árida, de terra batida e pedregosa avizinha-se ao “Vale do Capibaribe” (p. 128-129), dos rios secos, das paredes em ruínas e as duas regiões travam a mesma luta que *É uma luta contra a terra/ e sua boca sem saliva,/ seus intestinos de pedra/ sua vocação de caliça*. Assim, o vento, a areia severa, endurecem as palavras dos poetas que se constroem como pedras, na síntese entre a palavra como instrumento de exposição da realidade – seja ela a dos retirantes do sertão ou a dos exilados da guerra civil – e objeto concreto.

Ainda entre as relações de identificação do poeta com os membros do 27, não podemos deixar de comentar a “Fábula de Rafael Alberti” (p. 384-385). O poeta, que começou escrevendo filiado à vertente surrealista, abandona-a para dedicar-se definitivamente à poesia neopopular. No poema cabralino, cujos versos iniciais nos remetem à atmosfera “pseudo-surrealista” recriada em *Pedra do sono* (1942), mais do que explicitar uma adesão, se revela a renúncia feita por Alberti que *o fluido jogo abandonou*,

Do anjo marinheiro
 (asas azuis a gola
 da blusa azul, bolsa
 de azul do mar);
 do anjo teológico,
 não em ovo gerado,
 puros frutos de ar
 como maçãs de vento;
 do anjo venenoso,
 serpente emboscada
 no tufo das palavras
 - o fluido jogo abandonou.

O que chama a atenção de João Cabral é o caminho inverso pelo qual se decide Rafael Alberti, que abandona o vapor pela gota d’água, o sonho pela vida, a palavra pela coisa, *seja dolorosa a coisa/ seja áspera, lenta, difícil, a coisa*. E são acertadas as palavras de Benedito Nunes de que:

Se o engenheiro sonha coisas claras, sonha ao mesmo tempo em dominar as regras da construção de seu poema, e construí-lo de tal modo que a obra não seja, pela sua ressonância puramente evocativa, uma réplica da fecunda desordem dos estados interiores, fadada a restaurar na linguagem a transitoriedade da emoção originária, mas sim uma coisa sólida e ordenada (NUNES, 2007, p. 21).

A duplicação do poema, na procura das palavras exatas, caracteriza o que Nunes denomina a “poesia agônica” (2007, p. 113) de João Cabral, marcada pela repetição do

mesmo, sempre de diferente maneira, no perpétuo exercício de recomeço, da linguagem renovada. Em “Fábula de Rafael Alberti” (p. 384-385), a procura pela precisão dos termos, para torná-los mais cortantes e menos etéreos, pode ser observada na contraposição das primeiras estrofes de cada parte do poema, escritos em 1947 e em 1963, respectivamente:

Do anjo marinheiro
 (asas azuis a gola
 da blusa azul, bolsa
 de azul do mar);
 do anjo teológico,
 não em ovo gerado,
 puros frutos de ar
 como maçãs de vento;
 do anjo venenoso,
 serpente emboscada
 no tufo das palavras
 - o fluido jogo abandonou.

Do anjo marinheiro
 (asas azuis a gola
 da blusa azul, enfunada
 de azul do mar);
 do anjo teológico
 (não em ovo gerado,
 frutos virgens, do ar,
 castas maçãs de vento);
 enfim, do anjo barroco
 (cobra má, enroscada
 no mato dicionário)
 - o jogo aéreo abandonou.

São poucas as palavras substituídas, mas a escolha delas apoia o desejo de concretude, de coisificação, que se comprova na multiplicação da palavra “coisa” na estrofe final de cada uma das partes:

Fez o caminho inverso:
 Do vapor à gota de água
 (não, da vida ao sono,
 ao sonho, ao santo);
 foi da palavra à coisa
 seja dolorosa a coisa,
 seja áspera, lenta, difícil
 a coisa.

Fez o caminho inverso:
 não foi da coisa ao sonho,
 ao nome, à sombra;
 foi do vapor de água
 à gota que condensa;
 foi da palavra à coisa:
 árdua que seja,
 ou demorada, a coisa;
 seja áspera ou arisca,
 em sua coisa, a coisa;
 seja doída, pesada,
 seja enfim coisa a coisa.

Querer que a coisa seja coisa, eis mais uma vez expresso o desejo e o trabalho artificioso de João Cabral – reproduzido em Alberti – de que as palavras sejam, antes, coisa. Concretas e incisivas, que dizem por si, no seu significado genuíno, e não nas interpretações a que são submetidas.

Finalmente, Pablo Neruda e Federico García Lorca são os dois poetas do grupo, citados em poemas, com os quais João Cabral não compartilha o método do fazer poético. No caso de Neruda, verifica-se inclusive uma marcada oposição. Cumprindo o seu exercício de crítico na poesia – já que para Cabral a poesia pode ser a melhor forma para o exercício da crítica literária (CASTELLO, 2006, p. 44) –, em “España en el corazón” (p. 514-515), poema

homônimo ao livro do poeta chileno dedicado à Guerra Civil espanhola (1999, p. 366-392) – João Cabral critica a escolha feita por Neruda de uma Espanha-coração: *A Espanha é uma coisa de tripa./ Por que “Espanha no coração?”*. O tom dramático utilizado nos poemas, que recolhem as lembranças *en la melancolia de un camino/ de una España, amor mío* (“Si yo te recordara”, 1999, p. 965) também conduzem a outra crítica ao poeta:

A Espanha é coisa de colhão,
o que o saburroto Neruda
não entendeu, pois preferiu
coração, sentimental e puta.

Ao reafirmar uma Espanha-sim, João Cabral não o faz pelo sentimentalismo de Neruda. Ao contrário, na busca constante pelo essencial, a Espanha cabralina se desnuda de adjetivos e se concretiza em tripas: na do toureiro que se oferece ao touro; na do *cantaor*, em sua expressão e explosão; na da *bailaora*, que a coloca nos seus pés. Espanha é, então, mulher-masculina:

A Espanha não teme essa tripa;
dela é a linguagem que ela quer,
toda a Espanha (não sei é como
chamar o colhão da mulher).

O sentimentalismo impresso nos poemas de García Lorca rendeu-lhe o título de “poeta mais sentimental da geração do 27”⁶⁰ (DÍEZ REVENGA, 1987, p. 78). Se considerado apenas desde esta perspectiva já poderíamos dar por entendido o distanciamento mantido por João Cabral. No entanto, em algumas entrevistas concedidas pelo poeta, verificamos como o posicionamento quanto ao sentimentalismo de García Lorca é muito menos incisivo e crítico que o dado a Neruda: “Cada autor é como um diamante: pode-se pegar nele por vários lados. Lorca, para mim, é um poeta genial a partir do *Romancero gitano* e do *Cante Jondo*. É que, mesmo **amável** – não sei! – me fascina, tem qualquer coisa” (MELO NETO, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 127).

Ao reconhecer em García Lorca o seu modo diamante e a sua originalidade a partir do *Romancero gitano* e do *Cante jondo*, João Cabral ilumina na sua poética uma das facetas desse grafite lapidado pela terra espanhola e faz-se inquestionável a presença do poeta granadino nas suas leituras sobre o *cante* e o *baile* flamenco. A mistura entre o sentimentalismo lorquiano expresso no seu uso decorativo de “um moinho de imagens”

⁶⁰ “(...) poeta más sentimental de la Generación del 27” (DÍEZ REVENGA, 1987, p. 78).

(MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRIAS, 1993, p. 58) e o conhecimento – admirado pelo poeta pernambucano – do mundo *gitano* pode ser lido no poema “Niña de los peines” (p. 643). Contrapondo a arte do flamenco com a arte poética de García Lorca, João Cabral reafirma, primeiramente, a nudez do flamenco, que se canta sem adornos e acompanhamentos, como um punhal que esfolia a garganta:

Se faz sem metal o *flamenco*.
Há uma só garganta esfolada
nesse cantar cru. Poderá
ser de metal essa garganta?

Entretanto no flamenco o punhal da voz fica escondido no canto das flores vivas. Flores como em *Frederico Garcia// ou Lorca, que escreve do amor/ e das mil flores que sabia*. E é então, nos dois últimos versos, que se marca a diferença entre os versos lorquianos e o flamenco: García Lorca fala do amor, floralmente e no flamenco, ainda que as flores também existam, há um punhal oculto no canteiro, com o qual muito mais se identifica João Cabral:

O *flamenco* fala do amor
como ele, também floralmente,
mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.

Das relações que viemos com o intuito de aproximar João Cabral ao grupo de poetas da *Generación del 27*, parece-nos interessante destacar a vinculação que fizemos entre ele e os poetas neopopulares da geração. Além do realismo social – já destacado em considerações sobre os poemas de vertente social de João Cabral, bem como na apropriação das estruturas formais populares – este contato proporciona ao poeta a compreensão da cultura popular como arte, isto é, a possibilidade de incorporar aos poemas, além da coisa, a coisa-cultural – no caso do universo espanhol cabralino, a *corrida de toros* e o *cante e baile* flamencos. A imagem solar dos neopopulares se reflete também nas ruas da luminosa Sevilha, nas casas de cal e nas sevilhanas radiantes, na escolha do poeta pelo espaço e pelo visível.

2.2.3 O grupo *Dau al set*

O papel assumido por João Cabral na relação estabelecida com o grupo *Dau al set* marca um novo posicionamento do poeta nas relações com as artes literárias espanholas. Se

fora influenciado pelas leituras de literatura medieval e pelos poetas da *Generación del 27*, agora será referência para os poetas da vanguarda catalã.

A chegada de João Cabral a Barcelona, em 1947, coincide com um momento histórico pouco propício ao desenvolvimento das artes na Espanha. Está em pleno vigor a ditadura de Francisco Franco e, com ela, a repressão de toda a língua e toda a expressão cultural que não fosse a castelhana. Na contramão do regime, um grupo de jovens pintores e escritores com pensamentos estéticos e ideológicos comuns fundam em setembro de 1948 o grupo *Dau al set*. Simultaneamente, aparece a revista homônima, escrita em catalão, com a intenção de apresentar e discutir a arte de vanguarda. O poeta pernambucano se identifica com o grupo e começa a contribuir com a revista, seja com a sua leitura crítica ou com a publicação de poemas. Esta relação, bem como o desejo de tornar conhecidos os poetas catalães, registra-se em carta dirigida a Manuel Bandeira e na publicação das traduções de João Cabral de “Quinze poetas catalães” para a *Revista Brasileira de Poesia* (1949):

Uma notícia que tinha para lhe dar, há tempos, e sempre me escapa é a de meu contacto com a literatura (melhor, a poesia catalã). Desde que v. me fez aquela pergunta, que eu não soube responder comecei a estudar a língua para ler seus poetas. (...) Tenho muitas traduções em projeto, sobretudo de Maragall, López-Picó, Carles Riba, este último é a meu ver o melhor de todos, dele traduzi uma grande quantidade de *tankas*, entre os quais esta, que me parece excelente (não a tradução) (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 221).

O poeta do grupo *Dau al set* mais influenciado por João Cabral é, sem dúvida, Joan Brossa. Da amizade nascida em torno à litografia e às conversas sobre poesia e poetas, Brossa tem o seu primeiro livro publicado por Cabral:

Devo a Cabral também meu primeiro livro publicado. Numa tarde em que estávamos conversando em seu apartamento, ele me perguntou se eu tinha alguma coisa pronta que gostaria de publicar. Disse que sim. Havia terminado os *Sonets de Caruixa*, um livro longo, com 41 poemas. Ele falou que gostaria de imprimir-lo, mas que eu teria que fazer uma seleção. Escolhi sete. Foi a primeira coisa minha que vi em letra impressa. E era um trabalho de ótima qualidade. Cabral era um impressor bastante talentoso (BROSSA, *apud* FRANCESCHI, 1998, p. 17).

A relação de amizade e filiação à escritura cabralina gravam-se também na carta-poema enviada por Brossa ao pintor Antoni Tàpies (1951, p. 32):

Tàpies: He recibido tu carta. Muy
muy agradecido por las postales de Miró.
Ahora ya no me falta ninguna. Creo firmemente
en la sinceridad de tu carta y estoy
muy contento de tu paso. Por fin te has dado cuenta
de hasta qué punto va llena de veneno la serpiente
que aún colea. Tàpies: nos aplastarán
la tierra los déspotas. Debemos cambiar – me ha
escrito Cabral – debemos tener la certeza
de que hay que caminar. Éste es el primer paso.

Entre os poetas do grupo *Dau al set* a escrita surrealista e etérea compartilhava espaço com a preocupação pelo aspecto visual dos versos. Se esta segunda característica atrai⁶¹ João Cabral – seja pela organização formal dos versos, seja pela sua escolha definitiva pelo visual – o poeta convida os membros do grupo a repensarem o valor dos temas surrealistas no momento histórico em que escreviam. Vale lembrar que o encontro de João Cabral com o *Dau al set* acontece no momento em que o poeta está intensamente envolvido com as teorias marxistas, escrevendo a sua poesia de vertente social. O que defende não é, no entanto, uma poesia-panfletária, mas um exercício poético consciente que “denuncia” a realidade pelo abandono do subjetivismo e do confessionalismo, substituídos pelo concreto e coletivo.

Nas palavras de Brossa a Tàpies, observamos o progressivo abandono da serpente surrealista que *aún colea* pelas palavras certas de João Cabral de que é preciso mudar. E, nos versos finais da carta, estampa-se sem metáforas e palavras vagas a realidade vivida em Barcelona, imposta pelo regime ditatorial:

Cuando llegues a Barcelona te parecerá que
te hundes en un pozo profundo, sí,
muy profundo. Aquí los ricos se dan besos
en los guantes mientras los pobres arrastran
el culo risco abajo. El jardín de la gaya
ciencia va lleno de adulacristos. Todo
rumorea de silencio. Todos protestan de ello.
Hoy, uno de mayo, los policías van de cuatro en cuatro.

A influência de João Cabral para a construção poética de Joan Brossa, além de registrada nas suas palavras, é apontada pela crítica espanhola, que afirma a importância do poeta brasileiro para a mudança na concepção estética da obra do poeta catalão⁶². Afirma Juan Manuel Bonet:

⁶¹ “Aquele grupo todo me atraía muito por sua preocupação com o aspecto visual das palavras, o cuidado com a disposição da poesia no papel” (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 109).

⁶² Sobre a influência de João Cabral em Brossa também se lê em Bordons: “El año de 1950 supone un cambio importante en la trayectoria de Joan Brossa, como se ha dicho en múltiples ocasiones. Las conversaciones con João Cabral de Melo le conducen, en palabras del mismo poeta brasileño en el prólogo del libro *Em va fer Joan Brossa*, ‘al reencuentro con los hombres’” (BORDONS, 2007, p. 27).

A propósito da época da *Dau al Set*, é preciso lembrar que Joan Brossa sempre **insistiu** que o encontro com o poeta, diplomata e impressor brasileiro João Cabral de Melo foi decisivo. (...) Foi Cabral quem colocou o poeta catalão, que traduziu na *Dau al set* três poemas extraídos de *O engenheiro*, no caminho do marxismo (BONET, 2007, p.19)⁶³.

Um ano depois do aparecimento dos seus *Sonets de Caruixa* (1949) pela Livros Inconsútil, Brossa publica *Em va fer Joan Brossa* (1951), com prólogo de João Cabral de Melo Neto. Como crítico, João Cabral destaca o processo de “humanização” da poesia de Brossa; como mestre, aponta a fragilidade desta primeira obra, acreditando que as próximas serão mais *robustas e fortes*:

Este livro de Joan Brossa reúne os primeiros passos do autor no sentido de realizar uma poesia mais amplamente humana. Mais amplamente humana quer dizer: com o enorme motivo dos homens. E não limitadamente humana, com temas de um homem, individual, por mais que sejam os temas de sua sala de jantar, de seu dormitório, de suas bebidas, de suas máquinas de fugir da realidade. Este livro reúne os primeiros passos de Brossa fora da atmosfera impregnada da magia do papel-cartão. A evolução desta nova tendência de sua poesia, que presenciamos o nascimento neste livro, frágil como a fonte onde brota um rio, teria que prosseguir posteriormente: prossegue posteriormente. Eu vejo cada dia mais robusto e forte o que aqui ainda é vacilante e introdutório. Consequentemente, o livro ganha um novo interesse psicológico, já que revela o processo absolutamente exemplar seguido por Brossa e do qual me orgulho de ter podido acompanhar (MELO NETO, *apud* BROSSA, 1951)⁶⁴.

A ousadia de Brossa de romper com a vertente surrealista e aproximar-se da poesia de vertente social cabralina rendeu-lhe uma série de críticas dos colegas e críticos literários espanhóis, uma vez que, como afirma Tàpies, “todo mundo dizia que aquilo era pura fotografia da realidade, sem nenhum tipo de poesia”⁶⁵ (TÀPIES, 1983, p. 240). Esta crítica que confirma o exercício de Brossa, seguindo o mestre Cabral, ao impregnar de realidade e imagem os versos do poema.

Além do exercício crítico, João Cabral também dedica versos ao seu seguidor, no poema “Fábula de Joan Brossa” (p. 127-128). O análogo título dado à já analisada “Fábula de Rafael Alberti” (p. 384-385), com a qual também dividirá a mesma estrutura de organização

⁶³ A propósito de la época de la *Dau al Set*, hay que recordar que Joan Brossa siempre **ha insistido** en lo decisivo que fue para él el encuentro con el poeta, diplomático e impresor brasileño João Cabral de Melo. (...) Fue Cabral quien puso al poeta catalán, que en *Dau al Set* traduciría tres poemas extraídos de *O engenheiro*, en la senda del marxismo (BONET, 2007, p.19).

⁶⁴ Este libro de Joan Brossa reúne los primeros pasos del autor en el sentido de realizar una poesía más ampliamente humana. Más ampliamente humana, es decir: con el enorme tema de los hombres. Y no estrictamente humana, con los temas de un hombre, individual, por más que sean los temas de su comedor, de su dormitorio, de sus alcoholes, de sus máquinas de huir de la realidad. Este libro reúne los primeros pasos que hizo Brossa fuera de la atmósfera impregnada de la magia del cartón-piedra. La evolución de esta nueva tendencia de su poesía, y de cuya tendencia asistimos al nacimiento en este libro, frágil como la fuente de donde brota un río, tendría que proseguir posteriormente: prosigue posteriormente. Yo siento cada día más robusto y fuerte aquello que aquí es todavía vacilante y solamente apunta. En consecuencia, el libro gana un nuevo interés psicológico, ya que muestra al descubierto el proceso absolutamente ejemplar seguido por Joan Brossa y del que me enorgullezco de haber podido acompañar (MELO NETO, *apud* BROSSA, 1951).

⁶⁵ “ (...) todo el mundo decía que aquello era pura fotografía de la realidad, sin poesía de ningún tipo” (TÀPIES, 1983, p. 240).

dos versos. Como no poema dedicado a Alberti, os primeiros versos imprimem um retrato do poeta:

Joan Brossa, poeta frugal,
que só come tomate e pão,
que sobre papel de estiva
compõe versos a carvão,
nas feiras de Barcelona,
Joan Brossa, poeta buscão,
as sete caras do dado,
as cinco patas do cão

Entre o *pan tumaca* tipicamente catalão; as sete caras do dado, em referência direta ao grupo *Dau al set* e os versos ambigüamente escritos a carvão, apresenta o poeta que anda pelas feiras de Barcelona, imprimindo em versos o seu surrealismo *místico da aberração*, escrevendo uma *poética sem-razão*. Quando os olhos do poeta trocam a *instalação*, vê *que os verbos do catalão* tinham muito mais coisas a dizer:

acabou vendo Joan Brossa
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás,
eram só palavras, não.

É então que o poeta volta-se às coisas mais espessas, mais reais e concretas. O primeiro ensaio deste exercício se imprime nos versos de *Dragolí* (1950) e assim fica registrado no poema cabralino:

voltou às coisas espessas
que a gravidez pesa ao chão
e escreveu um *Dragãozinho*
denso, de copa e fogão,
que combate as mercearias
com ênfase de dragão.

As relações mantidas por João Cabral com o grupo *Dau al set* serão expandidas no seguinte item deste capítulo, no qual destacamos a aproximação do poeta às artes pictóricas espanholas. Esta aproximação, ao contrário da realizada com as artes literárias, centra-se mais na interlocução com os seus coetâneos que no resgate dos clássicos. João Cabral encontra na pintura espanhola do século XX a reafirmação do visual e do trabalho com o espaço da tela, que serão transpostos pelo poeta para a folha de papel.

2.3 O segundo encontro: João Cabral e a arte pictórica espanhola ou a arte de pintar versos.

A aproximação de João Cabral às artes pictóricas é manifesta. O apreço pelo visual recorrentemente apontado pela crítica se confirma nas palavras⁶⁶ e versos do poeta. Nos já referidos poemas de abertura de *Pedra do sono* (1942), os olhos dividem protagonismo com o espaço, neste olhar telescópico que espia a rua – e não a alma – e permanece lúcido. O desejo de revelar as coisas na sua concretude encontra, no diálogo com o pictórico, a contenção da emoção e a objetividade da arte que João Cabral tanto aprecia:

Talvez eu tenha um defeito, o de ver a poesia como uma arte. Deve ser causado pelo interesse que eu sempre tive pela pintura. Em geral, os poetas não veem a poesia como objeto mas como um documento pessoal, uma expressão direta da personalidade, e tentam traduzir um estado de espírito escrevendo. Ao passo que eu acho que se deve criar um objeto que contenha aquele estado de espírito. Como o pintor faz, como o escultor faz. Eu vejo o poema como uma obra de arte (MELO NETO, *apud* STEEN, 1981, p. 109).

O número de pintores espanhóis citados direta ou indiretamente em poemas cabralinos é bastante inferior ao número de poetas, no entanto, a presença de cada um deles não é menos reveladora. Entre os pintores nomeados diretamente encontramos: Pablo Picasso (“Homenagem a Pablo Picasso”, p. 29); Joan Miró, que, além de presente nos versos de “Campo de Tarragona” (p. 130-131 e “O sim contra o sim” (p. 273-277), recebe o estudo crítico do poeta intitulado “Joan Miró” (p. 669-699) e Juan Gris, também em “O sim contra o sim” (p. 273-277); além de alusões a Velázquez em “A luz em Joaquim Cardozo” (p. 349) e a Zurbarán em “O museu de Belas-Artes” (p. 630-631). Não menos importante é a constante presença de poetas-pintores que, a seu modo, confirmam a estreita ligação defendida por João Cabral entre a arte literária e a arte pictórica. São eles: Joan Brossa, Rafael Alberti, Rafael Santos Torroella, Federico García Lorca e Gabino Alejandro Carriedo.

Nominados os pintores espanhóis presentes nos versos cabralinos, reafirmamos que, mais do que a constatação da presença destes artistas, interessa-nos averiguar a apropriação

⁶⁶ “Tenho a impressão de que já escrevi uns nove ou dez mil versos e meus versos não são confessionais, são objetos, como um quadro, uma escultura” (MELO NETO, *apud* STEEN, 1981, p. 107); “A grande arte para mim é a pintura” (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1985, p. 305); “O poema para mim é como se eu pintasse um quadro. Preciso ver como é que está ficando a forma dele” (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 115); “A pintura tem relação com a minha poesia. Eu estou muito mais perto da pintura do que da música” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRIAS, 2004, p. 55).

feita por João Cabral das suas técnicas de construção artística⁶⁷. Para tanto, organizamos o presente item destacando as três grandes figuras da arte pictórica espanhola dos séculos XIX e XX e propomos algumas aproximações entre as suas composições e a poética cabralina. Em seguida, aproximamo-nos aos denominados pintores-poetas. Vale destacar que o legado e a impressão deixados por Miró, Picasso e Gris nestes artistas é tal que se torna improvável uma aproximação às suas obras sem a intermediação dos seus mestres. Portanto, na leitura que realizamos de Alberti, Lorca e Brossa é frequente encontrar uma triangulação entre um dos três grandes pintores, o poeta-pintor em questão e a obra de João Cabral de Melo Neto, sem que com isso se diminua o seu valor nas relações estabelecidas com a obra do poeta brasileiro.

Se no que concerne ao âmbito literário João Cabral faz uma escolha mais concreta pelo neopopular espanhol e a sua conseqüente retomada das literaturas e expressões populares medievais, no que cabe à pintura o Cubismo é um dos seus alicerces teóricos: “Ficando nos modernos, eu confesso que o Cubismo, para mim é da maior importância. Não só o Cubismo como pintura, mas também como teoria artística. E também toda a pintura abstrata construtivista. Não a pintura abstrata chamada lírica, mas a abstrata geométrica” (MELO NETO, *apud* CARDOSO, 2007, p. 28).

A lição aprendida por João Cabral do Cubismo remete-nos ao número quatro. A forma estrófica é a *cuaderna vía* – versos organizados em blocos de quatro – como quatro são os lados do cubo em sua tridimensionalidade. É “O número quatro” (p. 370) a representação do concreto, do material, do estável e inabalável. Firme, está plantado na terra de um modo que é impossível abalá-lo:

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.

O interesse quase matemático de ser conhecedor do objeto desde diversos pontos de vista, eliminando a descrição da sua aparência exterior, superficial, para analisar a forma em

⁶⁷ Em Murilo Mendes, como em João Cabral de Melo Neto, a estreita conexão da poesia com a pintura não poderá restringir-se aos numerosos textos que ambos consagraram a pintores, nem sequer às correlações explícitas entre muitos poemas e objectos plásticos específicos, mesmo quando esta conexão repousa num descritivismo retórico. (...) Num como noutro, a vertente plástica subjaz, a nível profundo e “clandestino” numa teia de homologias estruturais determinadas pela dominante pictórica promovida a factor de construção, e assim passando a governar os elementos que se lhe subordinam (MATOS-FRÍAS, 2000, p. 67).

componentes geométricos separados, apresentando-o a partir de vários ângulos é um lugar de encontro de João Cabral com o Cubismo:

Quando o observador olha um quadro cubista, ele recebe o impacto da angularidade e fragmentação características desse tipo de pintura. A poesia de Cabral cria uma impressão idêntica no leitor. Suas composições produzem frequentemente o efeito estranho de desarticulação percebido nas telas cubistas. A angularidade e a fragmentação que o pintor cria através de elementos formais são obtidas pelo poeta por intermédio da linguagem (LÔBO, 1981, p. 119).

Considerando os aspectos destacados por Danilo Lôbo – fragmentação, desarticulação e angularidade – parece-nos bastante produtiva a aproximação de João Cabral à obra do criador do Cubismo. Pablo Picasso é sem dúvida um dos artistas mais representativos da pintura do século XX. Constatação que fez o poeta-pintor Rafael Alberti declarar: “Picasso, você domina o século”⁶⁸ (ALBERTI, *apud* LUNA, 2006, p. 14). O legado cubista deixado por Picasso caracteriza-se pela reivindicação da liberdade do criador, a ruptura com os sistemas tradicionais dominantes desde o Renascimento e a proposição do conceito de que a arte é substancialmente signo, forma e cor. E nesse exercício:

(...) Picasso copia o objeto na sua complexidade formal, decompondo-o e numerando os seus aspectos. (...) a análise do objeto sempre se faz a partir do próprio objeto. (...) detendo a vida do objeto, mata a emoção. (...) de fato, seu quadro sempre é uma enumeração dos aspectos de um objeto central, comentado desde os diversos aspectos do seu ambiente circundante (RUSSOLI, 1988, p. 11)⁶⁹.

A preocupação com a complexidade formal, a decomposição e a enumeração de aspectos que constituem o objeto também estão presentes na poética cabralina. A contenção da emoção e a fragmentação do que se deseja dar a ver – seja na pintura, seja no poema – podem ser exemplificadas com as representações femininas de Pablo Picasso e João Cabral. Referimo-nos a *Les demoiselles d’Avignon* e à *bailaora* andaluza.

Com a obra *Les demoiselles d’Avignon* Picasso inicia a revolução cubista. A visão simultânea das coisas dispostas em diferentes pontos do espaço, a justaposição de diferentes imagens do mesmo objeto e a eliminação do volume, reduzindo as figuras às suas formas essenciais, foram alguns dos exercícios realizados pelo pintor. Apreciar *Les demoiselles* é, em

⁶⁸ “Picasso, tú dominas el siglo” (ALBERTI, *apud* LUNA, 2006, p. 14).

⁶⁹ (...) Picasso copia el objeto en su complejidad formal, descomponiéndolo y numerando sus aspectos. (...) el análisis del objeto se hace siempre a costa del objeto mismo. (...) al detener la vida del objeto mata la emoción. (...) de hecho, su cuadro es siempre la enumeración de los aspectos de un objeto central, comentado desde los diversos aspectos del ambiente circundante (RUSSOLI, 1988, p. 11).

suma, ver “corpos luminosos que saltam em inconsciente e provocadora energia vital”⁷⁰ (RUSSOLI, 1988, p. 6).



Les Femmes d'Alger (O Version O). 1907. Pablo Picasso.

O inquestionável significado da obra em sua realização final não deve diminuir a importância das centenas de estudos realizados pelo pintor precedentes à sua finalização:

Não é possível precisar o número de estudos realizados por Picasso para *Les Femmes d'Alger*, dada a maneira em que os diversos projetos se nutrem uns dos outros. (...) Apesar disso, é possível afirmar sem nenhum risco que uns quatrocentos ou quinhentos estudos, nos quais se incluem todos os tipos de técnica, associam-se direta ou indiretamente a gênese e a realização de *Les Femmes d'Alger* (RUBIN, 1988, p. 369)⁷¹.

Desperta-nos especial atenção o termo “Estudo”, não pelo uso que se faz na obra de Picasso, já que este é recorrente na arte pictórica e revela o exaustivo exercício prévio à criação realizado pelo pintor, senão a apropriação do termo, por João Cabral, em “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201). Se as cinco *Femmes d'Alger* sintetizam, na soma dos seus perfis e corpos, não apenas a tridimensionalidade cubista, mas também o exercício de

⁷⁰ “ (...) luminosos cuerpos que saltan en inconsciente y provocadora energia vital” (RUSSOLI, 1988, p. 6).

⁷¹ No se puede precisar el número de estudios que Picasso realizó para *Les Femmes d'Alger*, dada la forma en que los diversos proyectos se nutren los unos a los otros. (...) A pesar de todo, puede afirmarse sin ningún riesgo que unos cuatrocientos o quinientos estudios, en los que se incluyen todo tipo de técnicas, se asocian directa o indirectamente con la génesis y la realización de *Les Femmes d'Alger* (RUBIN, 1988, p. 369).

girar o objeto por todos os ângulos para apresentá-lo em sua totalidade, as cinco apreensões da mesma *bailaora* também vão revelando-a fragmentariamente até a sua nudez final.

Os cinco estudos prévios da *bailaora* andaluza confirmam a sua condição de objeto, ratificando a colocação de Luiz Costa Lima de que “o objeto se desdobra, desvela os seus horizontes internos, mas permanece objeto. Não submerge em algum subterrâneo lírico. A palavra cava e escava o real” (COSTA LIMA, 1995, p. 314). Assim, em cada uma das suas faces ela se concretiza: é fogo – *que com a imagem do fogo/ inteira se identifica* –, é bicho – *há uma conformidade/ entre o que é animal e é ela* –, é telégrafo – *linear, numa só corda,/ em ponto e traço concisa* –, é planta – *esta se quer uma árvore/ firme na terra, nativa* – e estátua – *com a mesma posição/ como que talhada em pedra*. E então, podemos subscrever as palavras de William Rubin (1988, p. 11) também à criação cabralina, uma vez que a complexidade formal da *bailaora* executando a sua dança é decomposta e se enumeram cada um dos aspectos da sua composição.

No estudo final, correspondente às oito últimas estrofes do poema, a prévia justaposição discursiva das imagens revela agora o resultado das associações feitas em torno do objeto. A nudez construída – no poema e na pintura – elimina todo o excesso que encobre as obras, revelando-as no seu mais íntimo e significativo. Vale observar, contudo, que as *Demoiselles* aparecem representadas nuas e a *bailaora* continua vestida. Se na pintura se revela explicitamente a essência destas mulheres representadas em sua nudez, no poema, a mulher que dança, convida a um olhar mais íntimo e mais crítico, capaz de ver além e desnudá-la mentalmente, para então alcançar a sua essencialidade:

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

Ou então é que essa folhagem
vai ficando impercebida:
porque, terminada a dança
embora a roupa persista

a imagem que a memória
conservará em sua vista
é a espiga, nua e espigada,
rompente e esbelta, em espiga.

Outras considerações sobre a relação do poeta com o pintor Pablo Picasso podem ser propostas a partir da leitura do poema “Homenagem a Picasso” (p. 29). Para Danilo Lôbo neste poema “o poeta vê Picasso como um artista cubista e traduz essa impressão usando um vocabulário concreto e imagens precisas” (LÔBO, 1981, p. 37). Acreditamos que, mais do que ver, João Cabral dá a ver Picasso nos objetos que utilizava para a concretização da sua arte. A ruptura com a perspectiva linear, a multiplicidade de facetas e ângulos, a utilização de materiais diversos, bem como a representação de violinos, características do pintor, são transpostas aos versos cabralinos:

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens não querem ver.
Não há música aparentemente nos violinos fechados.
Apenas os recortes dos jornais diários
acenam para mim como o juízo final.

“Homenagem a Picasso” também é o título de um retrato cubista dedicado ao pintor malagueño pintado por Juan Gris⁷². Além do paralelismo dos títulos das duas obras, a menção indireta à técnica nos versos de João Cabral e a reconstrução cubista da figura de Picasso na pintura de Juan Gris apontam a afinidade do poeta com este pintor, registrada no poema “O sim contra o sim” (p. 273-277), no qual João Cabral apresenta os seus pares.

O poeta engenheiro encontra em Juan Gris o pintor engenheiro. Sobre Juan Gris, diz Gerardo Diego: “com régua e compasso costumava desenhar as linhas fundamentadas, pensadas e calculadas”⁷³ (DIEGO, 1956, p. 246). Eis o material dos artistas que transformam palavra e tinta em arte: régua, compasso e esquadro, como nos versos de “O engenheiro” (p. 45-46),

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.



72

Homenaje a Picasso. 1912. Juan Gris

⁷³ “(...) a regla y compás solía dibujar las líneas fundamentadas, pensadas y calculadas” (DIEGO, 1956, p. 246).

Seguindo a rígida lei que repele o que não é mental e calculado, procuram no planejado e no concreto a sua constante. Assim, as palavras de José Aznar empregadas a Juan Gris também podem ser transpostas a João Cabral:

Sua vida se centra em um trabalho concentrado, sem outro horizonte que o de fazer a sua problemática ainda mais rigorosa, insistindo nas abordagens teóricas de sua arte até conseguir que entre o pensamento e o quadro não exista nenhum hiato, nenhuma decepção. Não se permite (...) a mais sutil concessão à sensibilidade, nem a menor proximidade a uma beleza que não brote da plenitude intelectual de uma visão cada vez mais depurada e essencial (AZNAR, 1956, p. 192)⁷⁴.

O rigoroso trabalho de concisão autoimposto – tanto pelo pintor, como pelo poeta – revela uma arte racional, medida, controlada, na qual não sobra espaço para a beleza fácil. Tudo passa pelo plano intelectual, que elimina o supérfluo e apresenta as coisas na sua essencialidade. Deste modo, entende-se a luminosidade e o sonho de coisas claras almejado pelo engenheiro na continuidade do poema:

A luz, o sol, o ar livre
envolvem o sonho do engenheiro.
O engenheiro sonha coisas claras:
superfícies, tênis, um copo de água.

Nos versos de “O sim contra o sim” (p. 273-277) a aproximação estabelecida por João Cabral com Juan Gris já não é a dos engenheiros, mas a dos observadores. O distanciamento que proporciona à vista a decolagem “De um avião” (p. 203-208), na realização dos seus cinco círculos de subida, diminui progressivamente a possibilidade de observar as coisas concretamente. Os coqueiros e cajueiros passam a ser reconhecidos pelas suas nuances de cores, e a cidade pelo seu geometrismo, imperceptível aos olhos próximos:

Uma paisagem mais serena,
mais estruturada, se avista:
todas, de um avião,
são de mapa ou cubistas.

É o distanciamento do olhar, o uso da luneta ao contrário, que caracteriza o pintor Juan Gris em “O sim contra o sim” (p. 273-277). Esta *lente avião* é a mesma utilizada por João

⁷⁴ Su vida se abraza en un trabajo concentrado, sin más horizontes que el de hacer más rigurosa su problemática, insistiendo en los planteamientos teóricos de su arte hasta conseguir que entre el pensamiento y el lienzo no haya ningún hiato ni ninguna decepción. No se permite (...) la más leve concesión a la sensibilidad ni el menor halago a una belleza que no brote de la plenitud intelectual de unas visiones que hemos de ver cada vez más aquilatadas y esenciales (AZNAR, 1956, p. 192).

Cabral e, do mesmo modo que a lente-Gris *sobrevoava/ o atelier,/ organizando as frutas/ irreconciliáveis na fruteira*, a lente-Cabral *ainda enxerga o homem,/ não mais a sua cicatriz*. A distância marca a organização geométrica dos lugares e das emoções, simplificando-os a objetos com a eliminação de qualquer sentimento derivado da aproximação:

Primeiro, a distância se põe
a fazer mais simples as linhas;
os recifes e a praia
com régua pura risca.

A cidade toda é quadrada
em paginação de jornal,
e os rios, em corretos
meandros de metal.

Com o distanciamento visual e emocional os dois artistas podem *pintar a sua natureza*. O azul marcando o horizonte do céu – em “De um avião” (p. 203-208) – ou as cores da tinta – em “O sim contra o sim” (p. 273-277) – garantem o êxito do trabalho de fazer a *coisa mais simples e coesa*.

Sobre as considerações que viemos fazendo sobre a presença de Pablo Picasso e Juan Gris na poética cabralina, parece-nos interessante reproduzir as palavras proferidas por Federico García Lorca na sua conferência “Sketch de la nueva poesía”:

Cabe-nos a nós espanhóis a glória de ter produzido os três grandes revolucionários da pintura do mundo atual. O pai de todos os pintores existentes, que é o andaluz Pablo Picasso; o homem que criou a teologia e a academia do cubismo; o madrilenho Juan Gris; e o divino poeta e pintor Joan Miró, filho da Catalunha. Nos três é possível ver a raça. Picasso é o andaluz genial, das invenções milagrosas e da intuição surpreendente. Juan Gris é Castela, a razão e a fé ardente. (...) Joan Miró é mais europeu e sua obra é, por enquanto, absolutamente inclassificável (GARCÍA LORCA, 1984, p. 46-47)⁷⁵.

A presença deste terceiro grande revolucionário da pintura na vida e obra de João Cabral de Melo Neto é ainda mais irrefutável que a dos dois primeiros. Nas suas correspondências (IVO, 2007; LISPECTOR, 2002 e SÜSSEKIND, 2001) bem como na biografia do poeta organizada por José Castello (2006), evidencia-se uma intensa relação entre o poeta e o pintor que proporciona a João Cabral o exercício dos dois extremos do fazer:

⁷⁵ Nos cabe a los españoles la gloria de haber producido los tres grandes revolucionarios de la pintura del mundo actual. El padre de todos los pintores existentes, que es el andaluz Pablo Picasso; el hombre que ha hecho la teología y la academia del cubismo; el madrileño Juan Gris; y el divino poeta y pintor Joan Miró, hijo de Cataluña. En los tres se nota la raza. Picasso es el andaluz genial, de las invenciones milagrosas y la intuición más sorprendente. Juan Gris es Castilla, la razón y la fe ardiente. (...) Joan Miró es más europeo y su obra es ahora absolutamente inclasificable (GARCÍA LORCA, 1984, p. 46-47).

o prático e o teórico. O conhecido episódio da visita do poeta a um médico catalão que lhe recomenda a realização de uma atividade física para a sua incessante dor de cabeça proporciona o encontro de João Cabral com Joan Miró litógrafo, que será o seu mestre na arte de escolher papéis, formas e tamanhos de letras para as impressões. Vale lembrar que é desta experiência que nasce a pequena tipografia do poeta, a Livro Inconsútil, onde se imprimem além de alguns exemplares da sua própria obra (*Psicologia da composição, O cão sem plumas*, obras de amigos como Manuel Bandeira, Lêdo Ivo e Joan Brossa).

No entanto é na prosa crítica nascida desta relação – “Joan Miró” (p. 669-699) – e nos poemas concebidos a partir deste diálogo – “Campo de Tarragona” (p. 130-131) e “O sim contra o sim” (p. 273-277) – que se destaca a importância do pintor para a poética cabralina. Pelo fazer do pintor o poeta dá a conhecer o seu fazer, nesta identificação que se estenderá a outras formas artísticas espanholas como o flamenco e a *corrida de toros*.

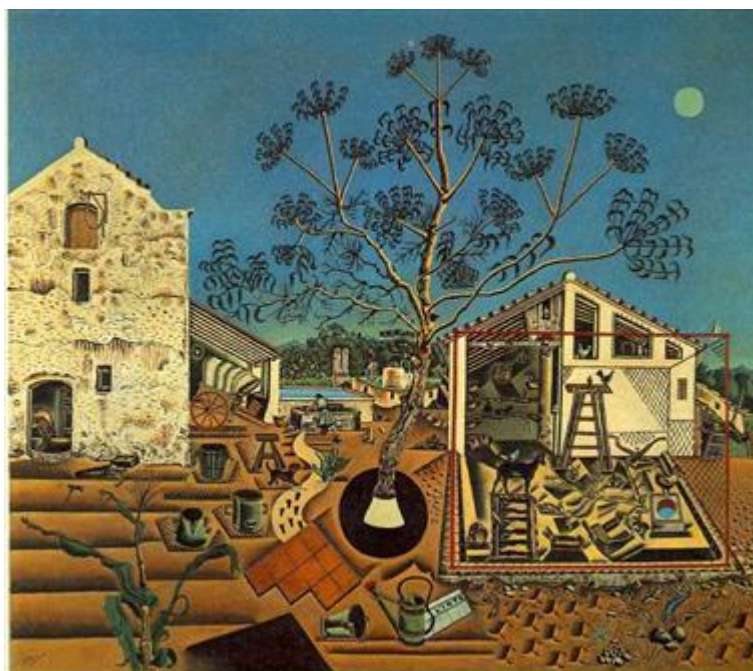
Em carta dirigida a Manuel Bandeira escreve o poeta: “Atualmente me preocupa mais um estudo sobre Miró, o pintor, que estou escrevendo... com ódio. Com ódio pela prosa e pela técnica da crítica” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 228); expressão do sentimento que se completa em outra carta, a Carlos Drummond de Andrade: “Terminei, afinal! O meu ensaio sobre Miró e ele me preocupou tanto que os dois meses que seguiram ao ponto final foram para mim meses de vazio. Sentia-me chupado” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 103). Cremos que a exaustão do poeta, mais do que pelo reduzido exercício da prosa e da crítica, se deve à criação do material no qual se contempla a exegese da sua obra. Em “Joan Miró” (p. 669-699), encontramos um poeta que se esvazia na imagem do pintor e apresenta os seus próprios artifícios de construção.

Não pretendemos realizar um estudo mais conciso sobre o ensaio crítico cabralino, pois parte da sua crítica já se debruçou sobre ele com constatações que apenas repetiríamos⁷⁶. Interessa-nos, na apresentação geral que fazemos de “Joan Miró” (p. 669-699), utilizá-lo como guia para compreender o processo de apreensão do espaço que vai se desenvolvendo no pintor – tanto o habitado, quanto o da tela – para aproximá-lo ao fazer poético cabralino.

Na primeira parte do referido estudo, João Cabral se preocupa em traçar um conciso percurso da história da arte pictórica desde o Renascimento – destacando o papel assumido pela terceira dimensão no equilíbrio e na estabilidade da arte – até a forma de composição mironiana, que entende a obra como um receptáculo dinâmico, criada em um primeiro plano absoluto e que portanto exige do espectador uma série de olhares sucessivos.

⁷⁶ Indicamos especialmente o conciso estudo de Aguinaldo Gonçalves, *Transição e Permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 1989.

O caminho encontrado por Miró para a expressão do seu conceito pictórico vai se construindo ao longo das suas obras. Há um contínuo exercício até alcançar “aquelas figuras simplificadas, verdadeiras cifras da realidade” (MELO NETO, 2008, p. 676). Desse modo, ainda que João Cabral centre as suas considerações a partir das pinturas de 1924 – em uma possível alusão a “Tierra labrada” – parece-nos fundamental retroceder ao ano de 1922 e a obra “La masía”, não apenas reveladora do fazer mironiano, mas instrumento para realizarmos a primeira aproximação entre o pintor e o poeta.



La masía. 1921-1922. Joan Miró.

Na província de Campo de Tarragona, especificamente na cidade de Montroig, a família Miró possuía uma *masía* – casa com área para produção agropecuária típica da região – motivo do quadro homônimo e também de “Tierra labrada” e “Paisaje catalán (el cazador)”. Sobre Montroig, diz Joan Miró: “A terra, a terra é alguma coisa mais forte do que eu. [...] Minhas raízes estão aqui, nesta terra [...] Montroig é a força que me nutre. Montroig é o choque preliminar, primitivo, ao que sempre retorno”⁷⁷ (MIRÓ, *apud* BALSACH, 2007, p. 111). Como o verso de uma mesma moeda, no Estado de Pernambuco, concretamente na cidade do Recife, a família de Melo tem um engenho, motivo de uma série de poemas cabralinos, espaço de origem e de eterno retorno – ou de nunca abandono – como se lê nos

⁷⁷ “(...) La tierra, la tierra es algo más fuerte que yo. [...] Mis raíces están aquí, en esta tierra [...] Montroig es la fuerza que me nutre. Montroig es el choque preliminar, primitivo, al que siempre regreso” (MIRÓ, *apud* BALSACH, 2007, p. 111).

versos de “O desembargador” (p. 565-566), nos quais o poeta relata a presença, mesmo à distância, do engenho no seu tio-avô:

Menino do Engenho Tabocas,
os traficantes de juízes,
formado, levam-no para o Rio,
pernambucano sem recifes.

Se no sul vive toda a vida,
foi de alma fixa em Pernambuco
e para crer que ainda nele
dá-se a esse exercício fútil

de investigar de onde é que vinha
toda a gente de onde ele veio:
os nomes parentes de engenho
dava-lhe o mascavo e seu cheiro.

(...)

Volta ao sotaque nordestino,
volta a vestir-se ao velho jeito:
ao brim, ao chapéus de abas largas,
senhor do engenho e canavieiro.

Volta ao viver em contra-tempo
que é do seu clã pernambucano,
que vive uma cana-de-açúcar
que hoje só dá no imaginando.

O menino volta homem e ao vestir-se com as velhas roupas, revive o que já não existe: a vida no engenho da sua infância. Não obstante a terra natal é o espaço originário e de constante retorno e também é, nesse primeiro encontro, o desejo comum de dar a conhecer o seu entorno de maneira clara e objetiva. Em “La masía” Miró se utiliza do realismo da pintura gótica e apresenta cada um dos elementos constituintes dos campos catalães familiares. Casa, regador, árvore, galo, escada e carneiro, são alguns dos elementos que compõem este espaço. No similar exercício de enumerar os elementos que constituem o lugar de origem, lemos os versos de “Coisas de cabeceira, Recife” (p. 311-312) nos quais João Cabral apresenta as coisas *densas, recortadas,/ bem legíveis em suas formas simples*, no mesmo movimento de apresentação visual observado em Miró:

Algumas delas, e fora as já contadas:
o combogó, cristal do número quatro;
os paralelepípedos de algumas ruas,
de linhas elegantes mas grão áspero;
a empena dos telhados, quinas agudas
como se também para cortar, telhados;
os sobrados, paginados em *romancero*,
várias colunas por fólio, impressados.

O combogó, os paralelepípedos, os telhados de quinas agudas e os sobrados, além de serem espaços enumerados do Recife, anunciam a presença de duas características encontradas ao longo da obra de João Cabral: o fascínio pelo número quatro e pelas coisas agudas. Chama a atenção o registro que o poeta faz dos sobrados *paginados em romancero*. A palavra destacada em itálico nos versos, não pertence originalmente a este universo recifense, senão à outra cabeceira, a espanhola. No entanto alinhada a todos os outros substantivos que designam a apreensão da cidade de origem, evidencia-se a sua importância e os limites imprecisos entre a literatura popular nordestina e a literatura popular espanhola.

Continuando o trajeto mironiano de criação de um modo próprio de expressão, aparece, em 1924, a obra “Tierra labrada”:



Tierra labrada. 1923-1924. Joan Miró.

A *masía* é a mesma, mas a transposição realista do entorno cede lugar à representação e à síntese. É o nascimento de uma linguagem nova, caracterizada pela estilização dos objetos em conjunção com o real. O observador agora não é mais chamado a fixar o seu olhar num lugar ideal “a partir do qual, e somente a partir do qual, a ilusão é fornecida” (MELO NETO, 2008, p. 672), mas

(...) à idéia de subordinação de elementos a um ponto de interesse, ele [Miró] substitui um tipo de composição em que todos os elementos merecem um igual destaque. Nesse tipo de composição não há uma ordenação em função de um elemento dominante, mas uma série de dominantes, que se propõem simultaneamente, pedindo do expectador uma série de **fixações** sucessivas, em cada uma das quais lhe é dado um setor do quadro (...). Ele multiplica quadros dentro de um quadro e obriga o espectador a uma série de atos instantâneos, a uma contemplação descontínua. (MELO NETO, 2008, p. 677)

Em consonância com o legado de Miró, a terra de origem ora poetizada com riqueza de detalhes recebe um novo e diferente olhar desde o “Alto do Trapuá” (p. 136-138). Com a visão privilegiada de quem se afasta para ver de cima, o entorno do Alto Trapuá vai se revelando através dos múltiplos olhares que se configuram desde diferentes perspectivas. E assim, para cada olhar, uma vista diferente:

Já fostes algum dia espiar
do alto do Engenho Trapuá?

(...)

Se se olha para o oeste,
onde começa o Agreste
se vê o algodão que exorbita
sua cabeleira encardida

(...)

Se se olha para o nascente,
se vê flora diferente.
Só canaviais e suas crinas,
e as canas longilíneas.

Nesta aproximação entre a representação do espaço de origem tanto em Joan Miró quanto em João Cabral notamos a primazia do olhar. Evidencia-se o constante desejo cabralino de escrever uma poesia “para a vista”. Ora é o olhar penetrante, microscópico, que observa a intimidade dos bairros e ruas sevilhanas, ora é o olhar contemplador, telescópico, que vê o “Campo de Tarragona” (p. 130-131) com o mesmo distanciamento impresso pelo olhar avião de Juan Gris, com os mesmos olhos que distanciam e ordenam o visto:

Do alto da torre quadrada
da casa de En Joan Miró
o campo de Tarragona
é mapa de uma só cor.

Nesse mapa, os lugares tornam-se cartografia e *como planta de engenheiro* já não se sabe se é campo ou mapa o que se vê. E em movimento similar ao registrado desde “O Alto

do Trapuá” (p. 136-138), desde a torre quadrada da casa de Miró é possível ver o mesmo campo, de perspectivas diversas.

O fascínio pelo olhar se registra em Joan Miró não apenas nas suas obras pictóricas, nas quais o olho é elemento recorrente, mas também nas suas palavras. Miró, para quem olhar a natureza e dominá-la sempre foi um atrativo especial, testemunha a Maria Josep Balsach: “(...) o olho sempre me fascinou. Em um dos meus quadros, que se intitula *tierra labrada*, ergue-se uma árvore, que tem uma orelha e um olho: o olho que vê tudo, o olho que escuta tudo”⁷⁸. O olhar, em suma, supera todos os outros sentidos.

Na segunda parte do estudo de João Cabral dedicado a Miró encontramos a convergência do fazer dos dois artistas. O poeta abandona as linhas gerais que havia adotado na primeira parte, mais histórica do que crítica, e dedica-se à exegese mironiana, apresentando a *psicologia de sua composição* (p. 691) que não casualmente coincide com a do poeta. Agnaldo Gonçalves apresenta de modo consciente esse encontro:

Ambos revelam no seu trabalho a busca do dinâmico em dois sentidos: o primeiro consiste em estarem sempre conseguindo certo grau de superação dos seus próprios mecanismos de composição; o segundo consiste na mobilização que as suas obras conseguem provocar na consciência do fruidor. Elas demonstram, expressivamente, o conhecimento profundamente internalizado de uma cultura clássica e ao mesmo tempo a superação dessas imposições tradicionais. É a partir do conhecido, mantido pela memória, que o novo, o singular, o descarnado emerge no seu trabalho criador, que procura se desvincular daquilo que a tradição possui de estagnador (GONÇALVES, 1989, p. 129-130).

A luta aguda e continuada (p. 696) pelo fazer, o uso da razão para *a vigilância e lucidez* (p. 692) do que se faz, o desejo de *limpar o olho do visto e a mão do automático* (p. 691) valorizando o trabalho artístico como exercício minucioso e permanente, não apenas dizem do pintor, mas também do poeta que escolheu para a epígrafe da sua *Psicologia da composição* (1947) o *riguroso horizonte*.

Exercitando a crítica literária em forma de versos, encontramos no fragmento do poema “O sim contra o sim” (p. 273-277), dedicado a Joan Miró, a síntese poética do texto crítico. A sua longa prosa crítica cede lugar então à concisão do poema:

Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.

⁷⁸ “(...) el ojo siempre me ha fascinado. En uno de mis cuadros, que se titula *tierra labrada*, se alza un árbol, que tiene una oreja y un ojo: el ojo que todo lo ve; el ojo que todo lo oye” (MIRÓ, *apud* BALSACH, 2007, p. 128).

Quis então que desaprendesse
o muito que aprendera,
a fim de reencontrar
a linha ainda fresca da esquerda.

Pois que ela não pôde, ele pôs-se
a desenhar com esta
até que, se operando,
no braço direito ele a enxerta.

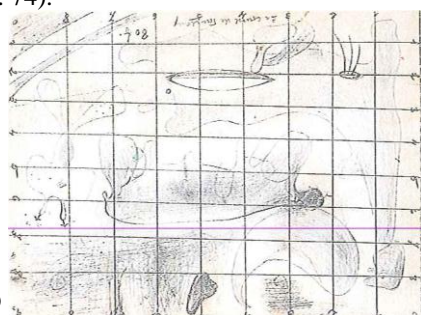
A esquerda (se não se é canhoto)
é a mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante a recomeçar-se.

O abandono da mão direita, do sabido e repetido, é o que possibilita a criação do novo. Contudo não podemos ler essas palavras – tanto no texto crítico como no poético – como uma apologia simplista ao novo. João Cabral e Joan Miró utilizam, depois que as encontram, sempre as mesmas formas e figuras. O poeta-crítico convoca o pintor e a si mesmo a um recomeçar dentro deste universo, criando neste mesmo horizonte, não no automatismo de quem muito já sabe, mas no exercício de criação que recomeça a cada instante.

Destacamos, ainda, dois outros elementos comuns ao fazer dos dois artistas: os temas e as formas geométricas. João Cabral coleciona *vinte palavras sempre as mesmas* (“A lição de poesia”, p. 54-55); Joan Miró, luas, estrelas, mulheres e pássaros. A supressão de outras palavras e figuras pode ser entendida dentro da premissa mironiana de que “basta uma só planta para representar todas as demais”⁷⁹ (PUNYET MIRÓ e OLIVER-RAHOLA, 2001, p. 74). Do mesmo modo, um Severino basta para representar todos os outros.

No que diz respeito às formas geométricas, mais do que as linhas, circunferências e traços que caracterizam a obra de Joan Miró encontramos, como na relação com Pablo Picasso, uma aproximação ao geométrico dos desenhos e estudos preliminares de algumas pinturas. O quadrado aparece em obras como *Dibujo preparatorio cuadriculado de Corrida de toros*⁸⁰. Em Miró, antes que uma adesão ao Cubismo – que o atraía como estilo, mas com o

⁷⁹ “(...) una sola planta basta para representar todas las demás” (PUNYET MIRÓ e OLIVER-RAHOLA, 2001, p. 74).



qual não compartilhava o propósito de dissecar e analisar cada objeto (PENROSE, 1991, p. 16) – o quadrado aparece como forma de organizar a pintura na superfície, na busca do primeiro plano absoluto. O quadro cabralino também representa esta busca pela ordem visual, pela superfície organizada em estrofes e versos simétricos para serem vistos desde um primeiro plano pelo leitor.

Com as reflexões anteriores é possível vislumbrar a importância e a inegável referencialidade de Pablo Picasso e Joan Miró na obra de João Cabral de Melo Neto. Porém não podemos desconsiderar a relevância destes pintores também para os seus contemporâneos. Como apontamos nas considerações sobre a *Generación del 27*, a preocupação pela imagem era uma constante no grupo. O diálogo interartístico derivado do convívio de muitos membros desta geração na *Residencia de Estudiantes*, em Madrid – entre eles, Salvador Dalí, Luis Buñuel e Federico García Lorca – proporciona, além do rico diálogo, a possibilidade de maior trânsito entre as artes. Entre estes membros, destacamos Rafael Alberti e Federico García Lorca dois artistas que podem ser considerados poetas-pintores (ou pintores-poetas).

Rafael Alberti era pintor antes de ser poeta. Essa simples constatação nos conduz à premissa de que a sua visão poética está determinada em grande parte pelo pintor. Parece evidente, então, que um poeta com olhos de pintor tende a potencializar as imagens nos seus versos. De fato, a apreciação da imagem é fundamental para Alberti, como o discutir a pintura dentro da poesia. Entre as suas obras, encontramos *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró* (1975), *Los ocho nombres de Picasso y no digo más de lo que digo* (1978) – litografias que jogam gráfica e semanticamente com as obras e os nomes dos dois pintores – além do fundamental livro de poemas *A la pintura. Poema del color y de la línea* (2005), um estudo pictórico em versos, dedicado a Picasso. Anuncia na sua abertura: *Diérame ahora la locura/ que en aquel tiempo me temía/ para pintar la Poesía/ con el pincel de la pintura* (ALBERTI, 2005, p. 13).

João Cabral compartilha com Rafael Alberti, além da estreita relação com a arte pictórica, a identificação com um mesmo modo de fazer versos e criar imagens no poema. Nos estudos sobre a obra de *Alberti pintor* (1991), verificamos a concordância entre seus críticos, de que é um pintor geométrico, controlado e estético, que limita a sua obra ao essencial:

Com a estilização Alberti elimina o supérfluo, reduz ao mínimo os elementos que dificultariam a visão diáfana e contundente do tema escolhido. Realiza uma estilização na composição, reduzindo-a ao essencial e realiza também uma estilização das formas que integram esta composição (GONZÁLEZ, 1991, p. 77)⁸¹.

Estilização, eliminação do supérfluo, visualização contundente, redução ao essencial são elementos tão caracterizadores da obra albertiana quanto dos versos cabralinos. E concordamos com Luiz Costa Lima que João Cabral

trata seu tema com o mesmo pensar seco com que o engenheiro dirige sua construção. Seu lirismo não depende de estados sentimentais, nem para sua feitura, nem para a sua recepção. Lúcido e cortante, se emociona é pela inteligência e pela “visibilidade” do texto. Lirismo que não permite um consumo emotivo, pois de geografia se constrói (COSTA LIMA, 1995, p. 246).

Na sua “Psicologia da composição” (p. 69-73) a voz poética testemunha a apreensão feita pelos críticos González e Costa Lima. O sonho proscrito renuncia a toda e qualquer palavra supérflua que não seja contundente e precisa e a estilização não aceita a palavra obtida em *lance santo ou raro* da inspiração, mas convoca a inteligência para a construção da emoção. Assim, faz-se necessário um controle das mãos, para desenrolar este *fio frágil* que é a palavra empregada na sua essencialidade:

Esta folha branca
me proscree o sonho,
me incita ao verso
nítido e preciso.

(...)

não a forma obtida
em lance santo ou raro,
tiro nas lebres de vidro
do invisível;

mas a forma atingida
como a ponta do novelo
que a atenção, lenta,
desenrola,
aranha; como o mais extremo
desse fio frágil, que se rompe
ao peso, sempre, das mãos
enormes.

⁸¹ Con la estilización Alberti elimina lo superfluo, reduce al mínimo los elementos que dificultarían la visualización diáfana y contundente del motivo elegido. Lleva a cabo una estilización en la composición, reduciéndola a lo esencial y además lleva a cabo también una estilización en las formas que integran esa composición (GONZÁLEZ, 1991, p. 77).

Empregando o seu modelo geométrico e calculado, em *A la pintura. Poema del color y de la línea* (2005), de Rafael Alberti, encontramos versos dedicados ao pintor Francisco de Zurbarán (2005, p. 145), que dizem:

Pintor de Extremadura, en ti se extrema
dura y fatal, la lidia por la forma.
El pan que cuece tu obrador se quema
en el frío troquel que lo conforma.
Gire en tu eternidad la disciplina
de una circunferencia cristalina.

Evidencia-se, mais uma vez, a luta pela forma, pelo fazer disciplinado, pelo controle da emoção que também caracteriza a criação poética cabralina. Em “O Museu de Belas-Artes” (p. 630-631) João Cabral dialoga diretamente com Zurbarán. Sem perder a posição de observador, “as coisas se amontoam perante seu olhar” (COSTA LIMA, p. 201) e as apresenta com o rigor de quem dissecar o seu entorno e empresta os seus olhos para que o leitor também as conheça. Entre os tristes Cristos e sombrios bispos da Renascença, João Cabral encontra as santas de Zurbarán colocadas *lado a lado, entre as janelas*. A organização simétrica dos quadros transpõe-se ao poema, seja na repetição da palavra lado por quatro vezes, pela forma das janelas e dos quadros, pelas quatro estrofes de quatro versos, reafirmando, outra vez, a escolha pelo número quatro, previsível, concreto, racional, em uma *lidia pela forma*:

pendurados pelas paredes,
mornos filhos da Renascença
que a custo dão-se à dor e ao sério
naquela invasão de sol sem crença.

Mas as santas de Zurbarán,
lado a lado, entre as janelas,
ficam lindas, assim lado a lado
como misses na passarela.

Nas considerações sobre o poema “Fábula de Rafael Alberti” (p. 384-385) feitas no item dedicado a *Generación del 27* destacamos a analogia existente entre a realização poética do poeta espanhol e a de João Cabral. Interessa-nos, agora, confirmar a colocação de José Castello (2003, p. 151) de que João Cabral vai se fazendo um poeta figurativo. Com um estilo que pode ser aproximado ao utilizado por Rafael Alberti em *Imagen primera de...* (1999) - obra na qual o poeta espanhol dedica cada um dos capítulos à criação de imagens poéticas de personalidades, como García Lorca, Picasso e Hernández, destacando as suas características

mais evidentes - nos primeiros versos de sua fábula, João Cabral constrói da seguinte maneira a imagem de poeta gaditano:

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul, bolsa
de azul do mar);

A conhecida paixão de Alberti pelo mar, o seu hábito de se vestir com blusas de listras brancas e azuis, bem como os versos do seu “Marinero en tierra”⁸² (1925, p. 3) dão os tons para que João Cabral “pinte” o seu retrato.

Entre os poetas-pintores que aqui consideramos Federico García Lorca também cultivava a poesia figurativa. Definia os seus desenhos como “pura poesia irmanada à pura plástica” “pura poesía entroncada en pura plástica”⁸³ (MANDARIAGA, 1974, p. 29) e confessa em carta dirigida a Sebastian Gasch: “Agora começo a escrever e a desenhar poesias como esta que envio dedicada a você. Quando um assunto é muito longo ou tem uma emoção gasta poeticamente, resolvo-o com o lápis”⁸⁴ (GARCÍA LORCA, 1986, p. 953). Além disso, é conhecido o intenso diálogo mantido entre García Lorca e os pintores da sua geração – especialmente Miró e Dalí – que serão grandes motivadores da sua vertente pictórica.

Do mesmo modo que João Cabral vive *com certas palavras,/ abelhas domésticas* (“Psicologia da composição”, p. 69-73), García Lorca conserva na expressão poética e pictórica um número restrito de motivos sempre repetidos. Arlequins, pessoas, mãos, olhos, elementos florais e frutais, peixes e espadas aparecem compondo a enciclopédia do poeta-pintor, que como João Cabral, “era consciente que não são os grandes temas os que salvam uma obra artística, mas o aroma da autenticidade que emana da natural sabedoria exercida na união da arte com a realidade meramente observada”⁸⁵ (HERNÁNDEZ, 1990, p. 29).

⁸² ... Y ya estarán los esteros/ rezumando azul de mar/ (...) / Si mi voz muriera en la tierra,/ llevadla a nivel del mar.

⁸³ O total de desenhos catalogados de Federico García Lorca é de aproximadamente 383. Entre eles, encontram-se além das capas e ilustrações para os seus livros, pinturas feitas para presentear amigos, desenhos de trajes para as suas peças e, principalmente, desenhos decorativos em correspondências. Consulte-se estudo mais detalhado em Hernández (1990).

⁸⁴ “Ahora empiezo a escribir y a dibujar poesías como esta que le envío dedicada. Cuando un asunto es demasiado largo o tiene poéticamente una emoción manida, lo resuelvo con los lápices” (GARCÍA LORCA, 1986, p. 953).

⁸⁵ “(...) era consciente de que no son los grandes temas los que salvan una obra artística, sino el aroma de la autenticidad que mana de la natural sabiduría ejercida en el cruce del arte con la realidad meramente observada” (HERNÁNDEZ, 1990, p. 29).

No entanto a maneira de construir esta realidade observada percorre caminhos distintos nos dois poetas. As colocações de Estelle Irizarry, na confrontação das obras pictóricas de García Lorca e Alberti, são importantes:

Nos desenhos de Alberti, verifica-se mais controle e menos espontaneidade. São linhas definitivas, traçadas com cuidado e atenção. Em um desenho abstrato, as linhas retas e ondulantes parecem colocadas objetivando a composição e o efeito, aparentemente não ao acaso como acontece em tantas composições de Lorca. Observam-se contrastes parecidos na poesia deles; a de Lorca, espontânea e de fluidez natural, expressa a autêntica inspiração popular, enquanto os versos de Alberti dão a impressão de serem mais controlados e conscientemente mais elaborados pela mão poética (IRIZARRY, 1990, p. 316)⁸⁶.

Confirma-se nas palavras da pesquisadora a relação anteriormente estabelecida entre Rafael Alberti e João Cabral. Ambos controlam a espontaneidade, procurando linhas definitivas – seja no quadro ou no poema – traçadas com precisão e que em muito se distanciam das formas ondulantes, labirínticas e românticas de Federico García Lorca.

Alan Trueblood destaca no seu estudo “Imágenes geométricas en la poesía temprana de García Lorca” (1990) que a figura mais visível na obra do poeta é a circular, representada pela lua cheia, pelo tiro ao alvo e por algumas variedades de flores. Retomando o já comentado poema “Niña de los peines” (p. 643) verificamos que, além do *flamenco*, García Lorca de mil flores sabia. Flores símbolo do princípio feminino e do amor tão frequentemente apresentados por García Lorca em desenhos e escritos:

ou Lorca, que escreve de amor
e das mil flores que sabia.
Mas no *flamenco* o amor aponta
como punhal entre margaridas.

O *flamenco* fala do amor
como ele, também floralmente,
mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.

Assim, a rosa circular de ferro que abre a “Oda a Salvador Dalí” (1986, p. 348) de García Lorca – *Una rosa en el alto jardín que tú deseas. / Una rueda en la pura sintaxis del*

⁸⁶ En los dibujos de Alberti, se advierte más control y menos espontaneidad. Son líneas definitivas, trazadas con cuidado y atención. En un dibujo abstracto, las líneas rectas y ondulantes parecen colocadas con miras a la composición y efecto, aparentemente no por el azar como ocurre con tantas composiciones de Lorca. Se observan contrastes parecidos en su poesía; la de Lorca, espontánea y de fluidez natural, expresa auténtica inspiración popular mientras que los versos de Alberti dan la impresión de ser más controlados y conscientemente elaborados por la mano poética (IRIZARRY, 1990, p. 316).

acero. – ainda que feita com o mesmo material, não tem nada em comum com a forma das flores de ferro da Giralda, descritas em “O ferrageiro de Carmona” (p. 561-562):

Conhece a Giralda em Sevilha?
Decerto subiu lá em cima.
Reparou nas flores de ferro
dos quatro jarros das esquinas?

Pois aquilo é ferro forjado.
Flores criadas numa outra língua.
Nada têm das flores de fôrma
moldadas pelas das campinas.

Se para Lorca a rosa sempre será rosa, tranquila e concentrada no seu equilíbrio,

Pero también la rosa del jardín donde vives.
¡Siempre la rosa, siempre, norte y sur de nosotros!
Tranquila y concentrada como una estatua ciega,

(...)

Rosa del equilibrio sin dolores buscados.
¡Siempre la rosa!

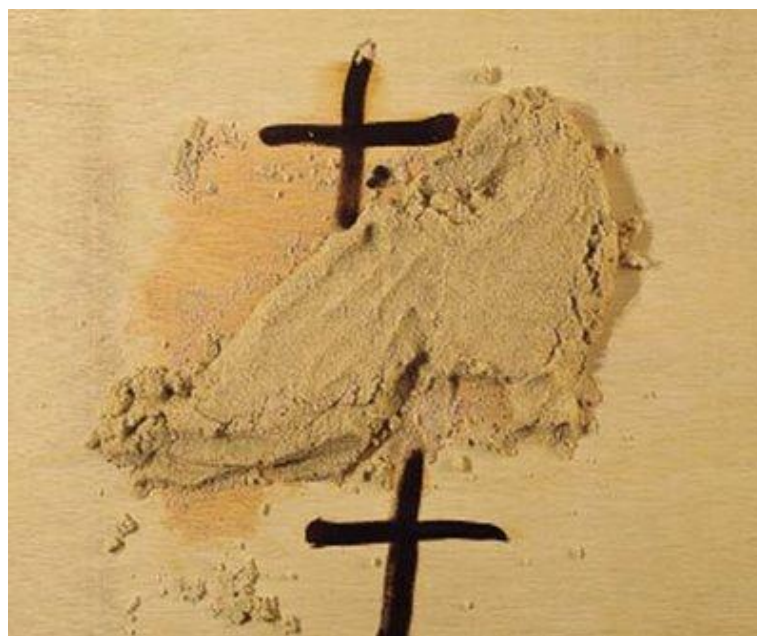
para Cabral é necessário *domar o ferro à força,/ não até uma flor já sabida,/ mas ao que pode até ser flor/ se flor parece a quem o diga*. E assim, a flor pode ser qualquer coisa, poesia ou fezes, na *Antiode* (p. 74-78) que se desfaz do sabido e estável para a inauguração do novo.

De modo semelhante às relações com as artes literárias, nas quais foi aprendiz e mestre, João Cabral se nutre com as influências de Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris e os poetas-pintores da *Generación del 27*, mas não descuida o olhar das tendências pictóricas da vanguarda catalã do século XX e a relação mantida com estes pintores – especialmente Antoni Tàpies – será a do que ensina e não a do que aprende.

A ausência da figura de Antoni Tàpies na poética cabralina é notável principalmente se levamos em conta a íntima relação de amizade mantida entre o pintor e o poeta. Na sua *Memoria personal* (1983), Tàpies menciona diretamente – e não poucas vezes – João Cabral e a importância que teve para a sua reflexão sobre a missão do artista contemporâneo. O grande legado deixado por João Cabral a Antoni Tàpies e aos demais membros do grupo *Dau al set* é a sua lição de arte comprometida. Assim lemos nas palavras do próprio Tàpies:

(...) por Cabral, entrei então – evidentemente que com mais sentimento de entusiasmo que com um conhecimento real – no polêmico mundo da “arte comprometida”. (...) As conversas com Cabral, Brossa e, algumas vezes, Puig, foram interessantes e instrutivas para todos nós. Cabral era porta-voz daquela corrente mais inteligente que começava a estar na moda, o marxismo (TÀPIES, 1983, p.53)⁸⁷.

No que concerne à produção artística, compartilham a procura da concretude, dos elementos da vida cotidiana, sempre através de um universo de representação limitado. A busca pela matéria se consolida nos versos cabralinos na figura da pedra, endurecida ao longo dos seus poemas pela experiência do sertão. O agreste catalão, por sua vez, é representado por materiais concretos como pedra, areia e serragem nas obras de Tàpies:



Sabata. 1995. Antoni Tàpies

O exercício da crítica será outra característica afim aos dois artistas. Antoni Tàpies⁸⁸ reconhece o desempenho de João Cabral ao prefaciar o catálogo da sua exposição “Cobalto 49”, contrapondo as palavras do poeta sobre a sua inabilidade para exercer a crítica:

⁸⁷ (...) a través de Cabral, pues, entré entonces – evidentemente con más sentimiento entusiasta que con un real conocimiento – en el polémico mundo del “arte comprometido”. (...) Las conversaciones con Cabral, Brossa y, en ocasiones, Puig, fueron pues interesantes y aleccionadoras para todos nosotros. Cabral se hacía portavoz de aquella corriente más inteligente que entonces comenzaba a estar de moda, el marxismo (TÀPIES, 1983, p.53).

⁸⁸ Entre os textos críticos de Antoni Tàpies: *La práctica del arte* (1973); *El arte contra la estética* (1986); *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista* (1989); *El arte y sus lugares* (1999) e *Valor del arte* (2001).

Fez algumas observações muito interessantes sobre a minha maneira de compor o quadro, que demonstram a sua espontânea finura e sensibilidade para a pintura. Sem poder prever como se desenvolveria a minha obra, marcava alguns aspectos latentes que foram muito característicos em minha obra posterior: “O exercício daquela liberdade de composição se expressa no menosprezo pelas imposições do limite do quadro... sua pintura se aproveita de um estremecimento raro que certos volumes muito próximos à moldura parecem provocar... não é pequeno o aproveitamento que faz desta ordem instável, desta catástrofe eminente” (TÀPIES, 1983, p. 240)⁸⁹.

É importante observar a coincidência de algumas proposições feitas por João Cabral sobre a obra de Antoni Tàpies e as reflexões anteriormente publicadas sobre a estética mironiana no estudo “Joan Miró” (2008, p. 669-699). A superação dos limites do quadro, o uso das extremidades, bem como a quebra da ordem estável já eram características destacadas na obra do pintor Joan Miró, confirmando o legado deixado pelo grande mestre da pintura espanhola, que procurava capturar o absoluto, na busca do essencial da realidade.

Confirma-se não apenas a importância do pictórico para o fazer poético cabralino, mas as frutíferas relações produzidas no diálogo interartístico entre o poeta, pintores e poetas-pintores espanhóis. O limite entre a palavra e o olhar reduz-se, as técnicas da pintura se estendem às linhas dos versos e da pintura se faz poesia em uma celebração do novo olhar que liberta e dá a conhecer as coisas na sua forma original. Ao final deste encontro com a arte pictórica espanhola, João Cabral parece ter aprendido uma nova “Lição de Pintura” (p. 375), em que *quadro nenhum está acabado* e com ele aprendemos que, na tela – como no poema – há oculta *uma porta/ que dá a um corredor/ que leva a outras e a muitas outras*.

⁸⁹ De ahí hizo unas observaciones muy interesantes, sobre mí manera de componer el cuadro, que demuestran también su espontánea finura y sensibilidad para la pintura. Sin poder prever cómo se desarrollaría mi obra, señalaba unos aspectos latentes que han sido muy característicos de mi manera de hacer posterior: “El ejercicio de aquella libertad de composición se expresa en el menosprecio por las imposiciones del límite del cuadro... su pintura se saca partido de un raro estremecimiento que parecen provocar ciertos volúmenes demasiados próximos al marco... y no es poco el partido que saca de este orden inestable, de esta como inminente catástrofe” (TÀPIES, 1983, p. 240).

Capítulo 3

O encontro com as artes populares

3.1 A tauromaquia ou o verso entre a vida e a morte

A aproximação de João Cabral de Melo Neto às artes literárias e pictóricas espanholas se faz, como expusemos no capítulo anterior, pelo olhar intelectual e regrado do poeta. Seja pelo olhar do aprendiz, que lê livros e fala com os mestres para melhor executar a lição aprendida, seja pelo olhar do mestre, que demonstra a importância do real para a concretização da obra dos seus contemporâneos espanhóis.

Caminho diferente adota para o aprendizado das artes populares do *toreo*⁹⁰ e do *flamenco*. O intelectual não abandona os livros, a ponto de o poeta dominar e bem empregar a terminologia específica destas artes nos seus versos, no entanto, é o vivenciar a *corrida de toros*⁹¹ e o *cante e baile flamencos*, nas praças e nas *cuevas* andaluzas, que garante ao poeta uma nova lição de poesia na qual o verbo **apreender** assume maior relevância que qualquer outro.

A imagem visual, elemento fundamental para a compreensão da poética cabralina no âmbito literário-pictórico espanhol, assume uma importância ainda maior nas expressões artísticas que agora discutimos. O *toreo* e o *flamenco* são artes em movimento, que não se deixam apreender mais que no instante da sua execução, nunca repetida. O olhar capta, então, esta série de imagens e compõe, ao estilo de “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) quadros sucessivos da imagem apreendida. Entretanto há que se ter clara a confluência de duas imagens: a vista e a criada pelo poeta. Não se trata de uma recriação mimética, mas de uma reconstrução da realidade a qual Luiz Costa Lima denomina *visualização*. Deste modo, não ocorre “uma aproximação copiativa da realidade anterior ao texto, mas (...) [o uso de] um instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e transgressão formal” (1995, p. 247), o que possibilita a João Cabral a transposição do visto no *toreo* e no *flamenco* para explicar a arte de compor versos.

A representação da tauromaquia nas diversas expressões artísticas espanholas é manifesta, seja nas pinturas de Goya e Picasso, nos *cantes* do flamenco e/ou em textos

⁹⁰ Ação de tourear. Arte de tourear. As definições dos termos taurinos foram retiradas do *Diccionario taurino cabal ilustrado* (1995) e traduzidas pela autora.

⁹¹ Festa que consiste em tourear certo número de animais em uma praça fechada.

literários. Ainda que apareça em todos os gêneros literários, que geralmente coincidem na temática de apresentar o touro e o toureiro como reflexos da humanidade e da Espanha, críticos como Mariate Cobaleda (2002) e Andrés Amorós (1998) defendem o texto poético como o melhor representante da arte taurina. “Qualquer pessoa que conheça minimamente o tema sabe bem que, dentro da literatura de tema taurino, a poesia avanta claramente, em quantidade e qualidade, aos demais gêneros criativos”⁹², afirma Amorós (AMORÓS, 1998, p. 175), a quem completa Cobaleda, “a poesia, mais do que os outros gêneros, será capaz de nos mostrar uma estética da tauromaquia mais profunda e misteriosa”⁹³ (COBALEDA, 2002, p. 151). A escolha pelo texto poético não é, sem dúvida, ocasional. A concisão e brevidade característica dos versos imprimem de melhor modo a rapidez do confronto realizado entre toureiro e touro – entre a entrada do primeiro e a morte do animal não podem ser ultrapassados quinze minutos. Os passos medidos e calculados do toureiro neste confronto com a morte cedem lugar a versos que representam semelhante contenção e cuidado.

A série de antologias espanholas já publicadas sobre a arte taurina⁹⁴ confirma as palavras dos críticos anteriormente citadas, uma vez que a recopilação dos poemas nos possibilita comprovar a heterogeneidade de versos escritos sobre esta arte ao longo dos séculos. Aproximar os poemas taurinos de João Cabral aos poemas de poetas antológicos espanhóis é comprovar a coerência das suas palavras. Diz em já citada entrevista recolhida por Zilá Mamede: “(...) só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. (...) Exemplo: as corridas de touros, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma lição de estética; o canto flamenco, idem” (1987, p. 128-129).

Deste modo, se na poética espanhola do século XX predominam as elegias⁹⁵, como o célebre “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías” (1986, vol.1, p. 551-559), de Federico García Lorca, no qual se lê a descrição lenta e cautelosa da morte do toureiro, com a monotonia das badaladas – agora fúnebres – das cinco horas da tarde,

⁹² “Cualquiera que conozca mínimamente el tema sabe bien que, dentro de la literatura de tema taurino, la poesía avanta claramente en cantidad y calidad, a los demás géneros creativos” (AMORÓS, 1998, p. 175).

⁹³ “la poesía, sobre los otros géneros, será capaz de mostrarnos una estética de la tauromaquia más honda, profunda y misteriosa” (COBALEDA, 2002, p. 151).

⁹⁴ ARIAS NIETO (2003), COSSÍO (1990), MONTESINOS (1960) e ROLDÁN (1990).

⁹⁵ Los grandes poemas taurinos, que tratan de la gloria e la tragedia torera, son elegías dedicadas a toreros que perdieron la vida en los pitones de su último toro (COBALEDA, 2002, p. 158).

A las cinco de la tarde.
 Eran las cinco en punto de la tarde.
 Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.
 Una espuerta de cal ya prevenida
a las cinco de la tarde.
 Lo demás era muerte y solo muerte
a las cinco de la tarde.

na poética cabralina de arte taurina, o descritivismo presente nas elegias se mantém, porém, o encontro funesto entre toureiro e touro esvazia-se – por inadmissível – e o que importa já não é o registro da morte, mas a apreciação visual e estética desse encontro do qual o poeta retira lições que utiliza para a construção dos seus versos.

Esta apreciação estética da *corrida de toros*, e o abandono do tom fúnebre da elegia, começa antes mesmo da organização do *ruedo*⁹⁶ para a entrada do touro. As *plazas de toros*⁹⁷, como espaço privilegiado da arte taurina, não são apenas cenário para o desempenho do toureiro, mas revelam, elas mesmas, uma lição de geometria que não passou despercebida a João Cabral. Assim versifica o poeta “A praça de touros de Sevilha” (p. 632):

É a Praça de touros barroca,
 não do ferro comercial de outras.

Barroco alegre, de cal e ocre,
 sem jogos fúnebres de morte.

Plena luz de um sol-de-cima,
 nem diz da morte, que é sua sina.

É como um altar ao ar livre
 barroco, sem seus jogos tristes.

Ou se o morrer, é o luminoso
 de sua areia quente, de ouro,

que para lá fora trazida
 de Utrera, de Guadaíra.

Tem tanta luz que até encadeia
 o touro que salta na arena,

a prata e o ouro do toureiro
 e o espectador que foi vê-los.

Quando o touro salta do *corral*
 entra num sol tão natural

que se duvida se então entrou
 sua morte ou a de seu *matador*.

⁹⁶ Parte redonda e central da praça de touros.

⁹⁷ Lugar onde se toureia.

O olhar conhecedor do poeta-engenheiro opta por não descrevê-la em uma reprodução mimética – uma vez que todas as *plazas* são iguais – acentuando a simetria geométrica entre os *palcos*⁹⁸, os *tendidos*⁹⁹ e o *ruedo*, mas olha para a diferença, para o que faz da *Plaza de toros de Sevilla* única entre todas as outras. Encontra esta diferença na perenidade barroca da sua construção e na luminosidade que a caracteriza. Ora, perenidade e luminosidade são também adjetivos cabralinos e concordamos inteiramente com Waldecy Tenório que “a poesia de João Cabral é toda ela uma celebração da luz, do sol, da claridade” (TENÓRIO, 1996, p. 100). Poesia solar que encontra no espaço e nos protagonistas da *corrida de toros* seus representantes. Assim, a *plena luz de um sol-de-cima* marca as cinco horas da tarde da primavera-verão espanhóis, horário em que se iniciam as corridas, ainda com o *ruedo* vazio onde se sente *o luminoso/ de sua areia quente, de ouro*. Neste espaço solar a luz é tanta que *encadeia/ o touro que salta na arena* onde encontra o toureiro, *vestido de luces*¹⁰⁰ – para usar o termo da tauromaquia – com seu traje *a prata e a ouro*.

Entre as vinte palavras do dicionário espanhol de João Cabral de Melo Neto encontramos as que nomeiam as partes constituintes das *Plazas de toros – corral*¹⁰¹ (“A praça de touros de Sevilha”, p. 632), *palcos*, *tendidos*, *sol*¹⁰² e *sombra*¹⁰³ (“Touro andaluz”, p. 623-624) – e que demonstram parte do conhecimento teórico alcançado pelo poeta no universo da tauromaquia. No entanto, e é importante destacar mais uma vez, por mais geométrica que seja a estrutura da *Plaza de toros*, não é o principal motivo de apreensão estética realizada por João Cabral nos poemas de temática taurina. Ao descrever os lugares que podem ser ocupados na *Plaza*, o poeta põe em cena o outro protagonista da *corrida*, convocado a *lidar*¹⁰⁴, senão desde o *corral*, do seu lugar, seja ele mais ou menos privilegiado:

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

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.

⁹⁸ Nas praças de touros, lugar independente, como um camarote.

⁹⁹ Local descoberto, próximo à barreira entre o público e a parte central da praça.

¹⁰⁰ Traje de seda, bordado com ouro, prata e lantejoulas que os toureiros vestem para tourear.

¹⁰¹ Recintos que existem na praça de touros, separados entre si por portas e utilizados para facilitar a separação dos animais.

¹⁰² Lugares onde bate o sol, por isso, menos privilegiados e mais baratos.

¹⁰³ Os melhores e mais caros lugares da praça. Onde bate a sombra.

¹⁰⁴ Lutar contra o touro provocando-o e esquivando-se de suas investidas.

O espectador completa a cadeia de luz observada em “A praça de touros de Sevilha” (p. 632) formando a tríade touro-toureiro-espectador, sem a qual não se realiza o sacrifício no *altar ao ar livre*. Entretanto neste sacrifício realizado *num sol tão natural*, a vítima imolada pode ser o touro ou o *matador*¹⁰⁵, incógnita respondida ao final de cada *ruedo* e que determina a conduta dos espectadores que, com suas vozes, gritos ou murmúrios, confirmam as palavras de Andrés Amorós de que “vão para observar, para viver alguma coisa, para empapar-se do ambiente”¹⁰⁶ (AMORÓS, 1988, p. 44) e fazer da espera da vitória do toureiro sobre o touro o momento catártico da superação da vida à morte.

O arquiteto Le Corbusier define a arquitetura como “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a mesma luz” (LE CORBUSIER, *apud* CASTELLO, 2006, p. 50). Iluminados, toureiro, touro e *plaza de toros* também deixam ao poeta uma lição de geometria. Despida do seu caráter mítico-folclórico, a *corrida de toros* pode ser analisada com o olhar asséptico do poeta geômetra que encontra nela mais um dos símiles da sua construção poética.

Sinteticamente, a arte dos touros tem sua explicação no movimento geométrico de duas linhas: uma vertical, que é o toureiro, e a outra horizontal, que é o touro. A linha vertical gira sempre sobre si mesma, enquanto a linha horizontal se move realizando movimentos de ida e volta. O caráter geométrico da *corrida de toros* também se registra nas palavras do escritor José Bergamín, para quem – como João Cabral – a única emoção humana verdadeira e viva em uma *corrida de toros* era a estética. Conta-se que em certa ocasião Bergamín pediu que se colocasse nas portas das *plazas de toros* o seguinte aviso: “Quem não sabe geometria não pode entrar”¹⁰⁷ (BERGAMÍN, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 59) tal o geometrismo encontrado no embate entre touro e toureiro.

Esta construção geométrica é transposta ao texto poético cabralino não apenas pela escolha temática, mas também pelo exercício de estruturação dos versos. A criação rítmica do ir e vir do touro, confirmando as palavras de Benedito Nunes de que “a atitude criadora de João Cabral corresponde a este estilo cauteloso e lento, de avanço e recuo de paciência e atenção concentrada” (NUNES, 2007, p. 80) tão característico da *corrida de toros* verifica-se no poema “Lembrando Manolete” (p. 506):

¹⁰⁵ O que mata na festa de touros. Toureiro.

¹⁰⁶ “acuden a observar, a vivir algo, a empaparse de un ambiente” (AMORÓS, 1988, p. 44).

¹⁰⁷ “Quien no sepa geometría no puede pasar” (BERGAMÍN, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 59).

Tourear, ou viver como expor-se;
 expor a vida à louca foice

que se faz roçar pela faixa
 estreita de vida, ofertada

ao touro; essa estreita cintura
 que é onde o *matador* a sua

expõe ao touro, reduzindo
 todo seu corpo ao que é seu cinto,

e nesse cinto toda a vida
 que expõe ao touro, oferecida

para que a rompa; com o frio
 ar de quem não está sobre um fio.

A organização estrófica em pares de versos representa o movimento geométrico da *cita*¹⁰⁸ do toureiro e a consequente investida do touro que vai e volta, passando o *capote*¹⁰⁹, procurando atingir seu objetivo. Poeticamente, estas *citas*, ora mais lentas e previsíveis, ora mais rápidas e inesperadas, são representadas pelos encavalgamentos de versos e estrofes.

Ainda sobre a organização estrófica dos poemas de temática taurina é interessante a constatação de que - salvo “Alguns toureiros” (p. 133-134) e “El toro de lidia” (p. 369-370) que aparecem compostos por onze estrofes de quatro versos o primeiro e por duas estrofes de doze versos o segundo - todos os demais poemas seguem a estrutura dos pares de versos utilizados em “Lembrando Manolete” (p. 506), a saber: “A morte de Gallito” (p. 595), “Touro andaluz” (p. 623-624), “A praça de touros de Sevilha” (p. 632), “Manolo González” (p. 638); “Miguel Baez, Litri” (p. 638-639) e “Juan Belmonte” (p. 640-641). Vale lembrar que, cronologicamente, “Alguns toureiros” (p. 133-134) e “El toro de lidia” (p. 369-370) são os dois primeiros poemas escritos por João Cabral sobre a arte do *toreo*, ambos com um caráter mais narrativo e teórico-intelectual que os escritos depois da experiência que lhe proporciona o frequentar a *Plaza de toros* e os bares que visitavam os toureiros depois da *lidia*. O descritivismo detalhado da entrada do touro em “El toro de lidia” (p. 369-370)

Um *toro de lidia* é como um rio
 na cheia. Quando se abre a porta,
 que a custo o comporta, e o touro
 estoura na praça, traz o touro a cabeça
 alta, de onda, aquela primeira onda
 alta, da cheia, que é como o rio,
 na cheia, traz a cabeça de água.

¹⁰⁸ Nas corridas de touros, provocar o animal para que invista ou para que vá para determinado lugar.

¹⁰⁹ Capa de cor viva, comumente vermelha, usada pelos toureiros durante o confronto com o touro. Existe também o *capote de paseo*, capa curta de seda, bordada em ouro, prata e lantejoulas que os toureiros usam ao entrar e sair da praça.

contrapõe-se, então, ao “Touro andaluz” (p. 623-624)

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 abaixar 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.)

No primeiro poema, além do caráter narrativo dos versos, o estabelecimento da metáfora rio-touro possibilita uma caracterização do novo (o touro) pelo que é conhecido (o rio). A força do animal, a sua posição em riste e o seu “transbordamento” no *ruedo* é então como um rio na cheia. O “touro andaluz” tem as mesmas características do touro de *lidia*, mas agora se apresenta por si só, na sua entrada com a cabeça erguida, com a força que os seus olhos em brasa representam. A aproximação com o rio se reconstrói nos últimos quatro versos do poema não mais pela necessidade de descrever algo ainda pouco conhecido, mas para reafirmar a veracidade do símile.

Se os poemas apresentam o motivo taurino já elaborado como material estético, trabalhado e construído por João Cabral, os testemunhos pessoais do poeta, registrados em cartas e entrevistas, dão conta não somente do seu conhecimento e admiração pela arte taurina, mas também – e principalmente – da relação que estabelece entre ela e a arte poética. Assim, se na carta dirigida ao amigo Antonio Houaiss registra o seu conhecimento teórico sobre a tauromaquia – “Como em matéria de tauromaquia pouco me resta que aprender (desculpe a imodéstia)” (MELO NETO, *apud* HOUAISS, 2007) –, para Manuel Bandeira escreve sobre a organização de uma “antologia de autores espanhóis modernos que tenham como tema as ‘corridas de touros’” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 33). Em outra carta a Bandeira, ao comentar a morte de Manolete, compara-o a “Paul Valéry toreando” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 34) e, finalmente, em entrevista

concedida a José Castello, afirma categoricamente que “o poeta é como o toureiro. Precisa viver medindo forças com a morte ou não vive” (MELO NETO, *apud* CASTELLO, 2006, p. 179).

No entanto para entender-se a relação de similaridade estabelecida por João Cabral entre a figura do poeta e a do toureiro é preciso ter sempre em mente a sua particular compreensão da *corrida de toros*. Esvaziando-a do seu significado mais genuíno, do popularismo do embate entre o homem e o touro, o poeta encontra nesta arte a matéria para uma apreciação estética, como já destacamos.

O poeta Gerardo Diego define o toureiro, em uma das suas prosas taurinas, da seguinte maneira:

Entre todas as artes, talvez a que melhor possa definir o *toreo* seja a poesia. Uma *corrida de toros* é uma espécie, uma metáfora de poema. O toureiro, o grande toureiro, toureia verdadeiramente inspirado como um autêntico poeta. Tradição e capricho, conhecimento e fantasia se harmonizam na linha do *toreo* como nos versos das palavras do poetas. E os melhores toureiros falam de sua arte e ditam poesia sem sabê-lo (DIEGO, 1996, p. 311)¹¹⁰.

Encontramos nas palavras de Diego uma aproximação semelhante à de João Cabral no que tange à relação do poema com a *corrida de toros* bem como, à arte dos toureiros de dar lições poéticas na execução do seu ofício. Contudo se, para o poeta espanhol, inspiração, tradição, desejo, conhecimento e fantasia são os substantivos da relação poema – toureiro, a substantivação cabralina será bastante diferente. A começar pela inspiração, inexistente no vocabulário poético cabralino, para quem

(...) a poesia é uma construção, como uma casa. (...) A poesia é uma composição, quero dizer, uma coisa construída, planejada – de fora para dentro. (...) Eu só entendo o poético neste sentido. Vou fazer uma poesia de tal extensão, com tais e tais elementos, coisas que eu vou colocando como se fossem tijolos (MELO NETO, *apud* FRANCESCHI, 1998, p.21).

O construtivismo de João Cabral apreende como lição da *corrida de toros* não a inspiração como sinônimo de intuição do toureiro diante do touro, mas a construção previsível dos três momentos que caracterizam este embate e o papel de construtor desempenhado pelo

¹¹⁰ Quizá de todas las artes la que mejor puede definir el *toreo* es la poesía. Una *corrida de toros* es ya una especie, una metáfora de poema. El torero, el gran torero, *torea* verdaderamente inspirado como un auténtico poeta. Tradición y capricho, conocimiento y fantasía se armonizan en la línea de la lidia como en el surco del verso de palabras del poeta. Y los mejores lidiadores hablan de su arte y dictan poética sin saberlo (DIEGO, 1996, p. 311).

toreiro. Cada um dos *tercios*¹¹¹ – o de *picar*¹¹², o de *banderillar*¹¹³ e o de matar – seguem uma ordem e um planejamento que, se bem cumpridos, resultam na consagração do toureiro. Do mesmo modo que, para o poeta, superar a inspiração e cumprir o planejado é também a superação de uma metafórica morte.

Dos pares apresentados por Gerardo Diego – *tradição e capricho, conhecimento e fantasia* – João Cabral faz a escolha pelos primeiros substantivos de cada par: tradição e conhecimento não deixam espaço para o desejo e a fantasia, afinal, nas palavras do poeta, “a poesia é alguma coisa muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisa que não tem nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração ou mesmo intuição” (MELO NETO, 2008, p. 740). Assim, toureiro e poeta caracterizam-se pela sua tradição – registrada na origem de cada um deles – e conhecimento sem os quais não são capazes de enfrentar o desafio que voluntariamente se impõem.

Na tradição cultural hispânica o toureiro é, sem dúvida, uma das grandes representações populares. Na sua imagem se fundem a essência e o espírito espanhol, além do caráter heróico e glorioso de enfrentar-se com o touro a cada tarde. Superando o temor e procurando a sua glória, o toureiro enfrenta a morte parando estoicamente diante do touro. Como em todo herói mitológico, a tragédia e a honra se fundem no seu semblante e este combate, seja com a restituição da vida ou com a perda dela, outorga-lhe a imortalidade.

O toureiro construído por João Cabral pouco tem do toureiro da tradição vivida pela “Espanha negra”, como já afirmamos algumas vezes. Para um poeta que só era capaz de se interessar pela Espanha realista, materialista, das coisas, a criação do mito é improvável, já que a incapacidade de falar dele se justifica pelo ingrediente fortíssimo da sua visão racional das coisas. Assim, na figura dos toureiros que aparecem nominalmente citados em seis dos oito poemas de motivo taurino, há uma celebração da vida e da arte de tourear. Para o poeta interessa menos a morte, tradicionalmente apresentada nos poemas taurinos espanhóis, e mais o exercício extremo, o limite entre a vida e a morte, o risco a que se submete o toureiro.

O tratamento dado à morte dos toureiros nos seus versos transita, então, entre o humor irônico e o improvável, contrapondo-se ao desconsolo e lamento das elegias espanholas. Das duas únicas mortes apresentadas, a de “Juan Belmonte” (p. 640-641) se constrói como

¹¹¹ Cada uma das três partes em que se divide a corrida de touros: terço de varas, terço de banderilhas e terço de morte.

¹¹² Ferir o touro nas costas com uma garrocha.

¹¹³ Introduzir nas costas do touro um instrumento de madeira, cilíndrico, com um arpão na ponta, com o objetivo de reanimar o animal.

“causo” contado. O toureiro que, por velho, tinha abandonado o ofício, vivera desafiando a morte em tardes de touros registradas nas suas *quarenta cicatrizes*. Não se tendo deixado vencer pela morte, venceu-a quando decidiu suicidar-se *Por amor de moça mocinha/ que o recusara e às suas quintas*. Por outro lado, “A morte de ‘Gallito’” (p. 595) se dá não pelo erro do toureiro, mas pela condição limítrofe do touro, que pouco vê:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (burriciego)

sem conseguir nele mandar,
fazê-lo investir, arrancar

(...)

José o sente, estende a “muleta”
para desviá-lo de sua meta;

o touro não a vê, já está perto,
vai no que vira, o talhe esbelto.

Os versos que dão continuidade ao poema não descrevem a morte do toureiro, mas a sua sabedoria geométrica no tourear e o seu grande conhecimento sobre os touros, e preparam a incredulidade dos que ouvem anunciada sua morte:

Ele tinha tal sabedoria
que seu toureio era geometria,

e sabia tudo dos touros,
de seus defeitos, de seus gostos.

Desastre maior que a Guerra Civil é, então, a morte do toureiro que se immortaliza não pela constatação da morte fatural, mas pela existência perenizada nas vozes daqueles que não podiam acreditar no acontecido:

Surpreende então a Espanha toda,
já em bombas, a maior bomba:

“A José”, e há quem não creia
“matou um touro em Talavera”.

Vale destacar ainda o trabalho de composição dos versos empregado por João Cabral para a realização deste poema. Nas dez estrofes compostas por pares de versos o poeta recupera a estrutura de prosa dos *romanceros*, narrando a morte de “Gallito”, revelada apenas no último par de versos do poema. A descrição da sua arte de tourear é interrompida por

intervenções entre parêntesis e aspas seja pela voz de um “narrador”, que quer explicar com maior precisão o fato contado, seja a fala do toureiro ao constatar que o touro é indomável, seja a fala do povo, ao confirmar a morte de “Gallito”:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (burriciego)

(...)

Cansado, se afasta do touro
 (“Fazê-lo touro não posso”)

(...)

“A José”, e há quem não creia
 “matou um touro em Talavera”.

Esta mesma estrutura será empregada em outros poemas do mundo taurino, a saber: “Manolo González” (p. 638), “Miguel Baez, ‘Litri’” (p. 638-639) e o já citado “Juan Belmonte” (p. 640-641). Nestes três poemas também narrativos, além do uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo que introduz a narração de um fato visto, vivido ou ouvido, a impessoalidade marcada pelo uso da terceira pessoa reforça não apenas a possível aproximação aos *romanceros*, mas também a preocupação do poeta em marcar o afastamento pessoal – e conseqüentemente emotivo – do que transpõe em versos. Reproduzimos as estrofes iniciais de cada um dos poemas à guisa de exemplificação:

MANOLO GONZÁLEZ

Perguntavam muitos: “Por que
tu toureias no extremo do ser,

no limite entre a vida e a morte,
como faz o toureiro pobre?

MIGUEL BAEZ, “LITRI”

Ele toureava cada tarde
num cara-coroa um jogar-se.

Não podia tourear um touro
se não o fizesse corpo a corpo.

JUAN BELMONTE

Ia sempre de terno branco
como qualquer pernambucano.

Já velho para ser toureiro,
ora abastado e fazendeiro.

A retomada da construção poética medieval espanhola verificada nos versos anteriores é a base estrutural para a frutífera relação criada por João Cabral entre a arte de tourear e a arte de compor versos. Na figura do toureiro, o poeta encontra mais um símile do seu fazer poético e, na *corrida de toros*, a representação do embate travado com a folha de papel em branco.

Andrés Amorós afirma que um bom toureiro deve reunir três qualidades: técnica, persistência e arte (AMORÓS, 1988, p. 68); adjetivos que podem ser empregados com exatidão a João Cabral no seu ofício de construir versos. Seus poemas de motivo taurino revelam, como já ressaltamos, além de um conhecimento das técnicas do *toreo* e dos seus grandes *lidiadores*¹¹⁴ a surpreendente capacidade de transpor realidades e fazer do mundo taurino lugar de reflexão da construção poética.

Exponerse é então o verbo que aproxima toureiro e poeta. A necessidade de *fazer no extremo, onde o risco começa* (“Coisas de cabeceira, Sevilha”, p. 318) é comum a ambos e se repete ao longo dos versos: *tu toureias no extremo do ser*, diz-se de “Manolo González” (p. 638); *num cara-coroa, um jogar-se*, de “Miguel Baez, ‘Litri’” (p. 638-639) ou em um *Tourear, ou viver como expor-se*, de Manolete (p. 506). Deste modo, o risco do toureiro diante do touro é feito símile do risco do poeta que, na sua construção artística parte do vazio, depara-se com o risco da construção, acompanhado pela coragem e pela disciplina requerida por este jogar-se que define a concretização do poema.

A necessidade do fazer no extremo, arriscando-se, é, no entanto, a garantia da autenticidade de cada *corrida* e de cada poema, uma vez que a técnica empregada é sempre a mesma e nela confia o *matador*. Contudo a confiança na sagacidade técnica, tanto do toureiro, como do poeta ou do pintor não deve automatizar-se. Aproximando a *luta permanente para limpar o olho do visto e a mão do automático* (MELO NETO, 2008, p. 691) que caracteriza o exercício de criação mironiano, João Cabral vincula à tarefa do bom toureiro o tourear, sempre, *como se fosse a vez primeira* (“Manolo González”, p. 638).

Colaboram ainda para a compreensão da aproximação da arte poética cabralina ao universo das *corridas de toros* as palavras do toureiro Domingo Ortega sobre os rituais internos do *toreo*, isto é, sobre a técnica utilizada na *lidia*:

¹¹⁴ Pessoa que toureia. Toureiro.

Sei que alguns pensarão: mas, se todos os toureiros enfrentam a sorte, o *toreo* será monótono, porque todos *toreamos* igual. Eu lhes digo: não, de maneira alguma; cada um será diferente, porque cada indivíduo tem uma personalidade, tem um ritmo exterior que nasce do seu íntimo e que lhes faz ser completamente diferentes, ainda que se baseiem nas mesmas regras (ORTEGA, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 47)¹¹⁵.

Como a *corrida de toros*, assim também os poemas de João Cabral são sempre os mesmos e sempre diferentes, como bem define Benedito Nunes em citação que já utilizamos em outro contexto:

A poesia de Cabral é uma poesia agônica: sempre a mesma e sempre diferente, repete em cada um de seus momentos a experiência de um perpétuo recomeço, na continuidade da mesma linguagem renovada, que evita o vocabulário reconhecidamente poético, que dispensa o apoio das associações habituais, que corta com as expectativas da imaginação sedimentada, com o ouvido musical corrente (NUNES, 2007, p. 113).

Os diferentes usos das mesmas técnicas do *toreo* assinalam a singularidade de cada um dos “Alguns toureiros” (p. 133-134) vistos pelo poeta. Utilizando estrofes de quatro versos, primeiramente – nos dois primeiros – os distingue com as definições próprias da arte taurina, apresentando-os pela região do seu nascimento – uma vez que são emblemas e representantes do seu lugar de origem, como as personagens da literatura medieval espanhola – ou pelos apelidos, transmitidos ao longo das gerações e aos quais devem honrar:

Eu vi Manolo González
e Pepe Luís, de Sevilha:

(...)

Vi também Julio Aparicio,
de Madrid, como *Parrita*:

(...)

Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,

(...)

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto.

Já nos pares finais de cada estrofe, define os toureiros segundo o seu modo de tourear:

¹¹⁵ Ya sé que algunos pensarán: pero, bueno, si todos los toreros cargamos la suerte, el *toreo* se hará monótono, porque todos *toreamos* igual. Yo les digo: no, señor, de ninguna manera; cada cual será distinto, porque cada individuo tiene una personalidad, tiene un ritmo exterior que nace de lo más profundo y que les hará ser completamente diferentes, aunque se basen en las mismas reglas (ORTEGA, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 47).

(...)
 precisão doce de flor,
 graciosa, porém precisa.

(...)
 ciência fácil de flor,
 espontânea, porém estrita.

(...)
 que cultivava uma outra flor:
 angustiosa de explosiva

(...)
 Perfume de renda velha
 de flor em livro dormida.

É o último verso das quatro primeiras estrofes, porém que expõe a arte de cada um destes toureiros confrontada à do poeta. Assim, *Pepe Luís, de Sevilha*, tem uma arte *graciosa porém precisa*; *Parrita, espontânea, porém estrita* e *Litri, angustiosa de explosiva*. Se o poeta consegue estabelecer uma relação de reciprocidade com os dois primeiros toureiros pelo emprego da adversativa que pospõe características também conformadoras da sua poética – precisa e estrita – a angustiosa explosão e a flor dormida em livro pouco dizem do fazer poético controlado e contextualizado de João Cabral.

O afastamento criado ao longo destas primeiras estrofes é reconduzido pelo uso de outra adversativa que, se não contradiz inteiramente as artes anteriormente expostas e a relação que com elas mantém, relativiza a sua importância para destacar a arte de um toureiro que na sua apresentação já merece três advérbios de intensidade: Manuel Rodríguez, Manolete:

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
 Manolete, o mais deserto,
 o toureiro mais agudo,
 mais mineral e desperto,

Seguindo a mesma estrutura das estrofes anteriores – descrição da figura do toureiro e da sua arte de tourear – mas empregando o dobro de versos para cada uma, as sete estrofes finais do poema subdividem-se na identificação do poeta com as características físicas do toureiro, a apresentação da sua arte de tourear e, finalmente, a lição de poesia aprendida de Manolete:

Mas eu vi Manuel Rodríguez,
 Manolete, o mais deserto,
 o toureiro mais agudo,
 mais mineral e desperto,

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

o que melhor calculava
o fluido aceiro da vida,
o que com mais precisão
roçava a morte em sua fimbria,

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,

sim, eu vi Manuel Rodríguez
Manolete, o mais asceta,
não só cultivar sua flor
mas demonstrar aos poetas:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

A importância da figura e da arte de Manolete para o fazer poético cabralino evidencia-se mesmo antes da análise dos versos dedicados ao toureiro, na escolha estrutural realizada pelo poeta. Quando comentamos os poemas dedicados aos toureiros, destacamos que todos eles se caracterizam pelo uso da terceira pessoa e do verbo em pretérito imperfeito de indicativo, marcando afastamento e impessoalidade. O caso de “Alguns toureiros” (p. 133-134) é particular. Em momento raro, a voz poética cabralina assume o seu lugar em primeira pessoa e o uso do pretérito perfeito do indicativo reforça o registro feito pela memória, a temida memória que pode trair a sempre renunciada emoção¹¹⁶. Nos versos deste poema, no entanto, e emoção é controlada pelo descritivismo crítico dos versos, na análise a que cada uma das artes de *lidar* é submetida até o encontro com a arte de Manolete. Encontro de identificação e não de emoção, vale destacar.

A figura lendária em que foi convertido Manolete deve ser entendida dentro de dois contextos. O primeiro deles, mais popular, que o faz mito de uma Espanha Pós-guerra Civil –

¹¹⁶ “Minha poesia é um esforço de “presentificação”, de “coisificação” da memória. Atualmente, as lembranças têm sido mais frequentes, embora não mais fortes” (MELO NETO, *apud* FRANCHESCHI, 1998, p. 31).

“pobre, mísera e escura”¹¹⁷ (ABELLA, 2007, p. 47) – e o outro, de apreciação estética, que garante o reconhecimento das inovações realizadas pelo toureiro no *ruedo* e que mudaram, naquele momento, as concepções e a compreensão da arte taurina até então vigentes.

Ao contrário de reforçar a imagem folclórica do Manolete espanhol, João Cabral, nos oito versos que dedica à caracterização da sua figura, projeta-o no seu sertão pernambucano também pobre, mísero e escuro. Confirma-se assim o exercício tantas vezes desenvolvido pelo poeta de sobreposição de dois espaços – Recife e Sevilha –, dois personagens – Severino e Manolete –, dois ofícios – poeta e toureiro – acentuando a tênue linha que separa cada um destes universos. Cabem, então, novamente, as palavras de Benedito Nunes:

a sobreposição geográfica das duas regiões não se faz apenas medindo-se uma e outra pela escolha comum de suas identidades físicas ou ecológicas. É a visão da idêntica existência severa ou severina que lhes molda a topologia num só mapa, com os mesmos relevos e acidentes, sejam estes rios ou cidades, deserto ou vegetação (NUNES, 2007, p. 52).

Ao descrever Manolete faz do toureiro mais um de seus Severinos

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca da caatinga,

Desconstruído o distanciamento que a constituição de qualquer mito impõe e aproximando Manolete à realidade vivida e poetizada do Sertão, João Cabral pode reconhecer o toureiro e encontrar nele, além de um aspecto físico sertanejo, um modo semelhante – e muitas vezes tido como único em cada um dos casos – de desenvolver artes distintas¹¹⁸.

Não faltam composições para descrever a figura e a morte do motivo literário e, concretamente, poético em que se transformou Manolete (MURCIANO, 1997, p. 12). Contudo não conhecemos nenhum poeta que o tenha tratado sob a perspectiva empregada por João Cabral. Aos versos utilizados para enaltecer a imortalidade do toureiro ou para descrever a brevidade da vida humana, o poeta contrapõe a arte de tourear de Manolete, sem emoção e inspiração, apresentada pelo *diestro*¹¹⁹ no *ruedo* ou pelos manuais taurinos.

¹¹⁷ “(...) pobre, mísera y oscura” (ABELLA, 2007, p. 47).

¹¹⁸ “Faz hoje uma semana que um miúra matou Manolete, considerado o melhor toureiro que já aparecera até hoje. Seja dito de passagem que era um camarada fabuloso: vi-o algumas vezes aqui em Barcelona e imaginei que era um Paul Valéry toureando... mas me desculpe a conversa de touros. Quando começo, não sei já, parar.” (MELO NETO, *apud* SÜSSEKIND, 2001, p. 34).

¹¹⁹ Toureiro. Matador de touros.

A grande inovação do seu *toreo* foi a inversão da técnica até então vigente. Se antes o tourear consistia no esforço do toureiro para se adaptar ao caráter do touro, Manolete propõe que seja o touro o que se adapte à técnica do toureiro. Nesta arte, conhecida como passe natural, o toureiro se expõe mais e, nas palavras do próprio criador, “é preciso ter domínio, tranquilidade e levar o touro muito bem toureado”¹²⁰ (RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 54). Ao comentar a *arte del toreo* de Manolete, Néstor Luján afirma que

é triste, sem alegría, sem que nunca dê a sensação de que vai ser alguma coisa nova, que vai improvisar, que o seu trabalho será alguma coisa extraordinária: cada um dos seus passes elimina a possibilidade do acaso, deixando cansado qualquer outro toureiro. Seu repertório não é amplo, seu passar lento pelo touro permite observar as possibilidades plásticas da morte¹²¹ (LUJÁN, *apud* ABELLA, 2007, p. 57).

Não seria ousado da nossa parte transpor as palavras de Luján para a arte de João Cabral. A descrição do *toreo* de Manolete, sem dúvida, se aproxima ao fazer agônico cabralino, das mesmas palavras, aparentemente previsíveis que rompem com a possibilidade do acaso no seu curto, mas denso, repertório.

Tal identificação é feita inclusive pelo próprio poeta e em “Alguns toureiros” (p. 133-134) lemos algumas outras características da arte de Manolete:

como domar a explosão
com mão serena e contida,
sem deixar que se derrame
a flor que traz escondida,

e como, então, trabalhá-la
com mão certa, pouca e extrema:
sem perfumar sua flor,
sem poetizar seu poema.

Ao domar a explosão com mão serena e contida, não deixando transbordar a sua arte, mas trabalhando-a com mão certa e extrema, Cabral-Manolete demonstra aos poetas a sua arte de compor versos. Na figura do toureiro, João Cabral uma vez mais apresenta e posiciona o seu fazer poético: o do controle, da palavra medida, sem perfume, do suor gerado pelo domar a explosão; em oposição aos poetas do transbordamento, do poema flor, poetizado.

¹²⁰ “(...) hay que tener dominio, tranquilidad y llevar el toro muy bien toureado” (RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, *apud* RÍOS RUIZ, 1990, p. 54).

¹²¹ es triste, sin alegría, sin que nunca dé la sensación de que se va a ver algo nuevo, de que va a improvisar, de que su faena va a ser algo extraordinario: cada pase suyo agota la posibilidad de la suerte y la deja cansada para cualquier otro torero. No es un torero largo de repertorio, su lento pasarse el toro permite apurar sus posibilidades plásticas de la muerte (LUJÁN, *apud* ABELLA, 2007, p. 57).

Se nas relações que viemos estabelecendo entre os toureiros e o poeta encontramos elementos caracterizadores do fazer poético cabralino, principalmente na figura de Manolete, falta ainda um olhar para o outro protagonista do *ruedo*, bem como para o significado que assume na poética de João Cabral.

Segundo Alfredo Corrochano “para assistir uma *corrida de toros*, é indispensável não perder o touro de vista”¹²² (CORROCHANO, *apud* AMORÓS, 1988, p. 25). Embora grande parte da crítica cabralina se tenha centrado na relação que o poeta estabelece com a figura do toureiro¹²³, parece-nos relevante fazer algumas considerações sobre a importância que assume o touro na apropriação feita por João Cabral da arte do *toreo*, pois encontramos na sua figura o complemento da lição de estética aprendida.

O domínio que o poeta demonstra do universo taurino, já assinalado no âmbito da *Plaza de toros* e dos *lidiadores*, não será menor no que concerne ao touro. João Cabral demonstra mais uma vez o conhecimento teórico que tem da tauromaquia no já analisado poema “A morte de ‘Gallito’” (p. 595). Nos versos deste poema apresenta para o público leigo a definição de um touro *burriciego* e o perigo que representa dentro do *ruedo*. Chama a atenção como constrói o termo. Primeiramente aparece a forma de abrangência popular – touro míope – para depois, entre parêntesis, aparecer a de uso taurino – *burriciego* –, como complemento para aquele que se interesse:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (*burriciego*).

O conhecimento de João Cabral, no entanto, vai além das terminologias e explicita-se na capacidade com que aplica o conhecimento teórico na execução dos versos. Da definição dada por Cossío ao *burriciego*,

¹²² “ (...)para ver una corrida de toros, es indispensable no perder de vista al toro” (CORROCHANO, *apud* AMORÓS, 1988, p. 25).

¹²³ Ver: SENNA (1980), PEIXOTO (1983), ESCOREL (2001), COSTA LIMA (2005), FERNÁNDEZ MEDINA (2005), CASTELLO (2006), CARVALHO (2006) e CARDOSO (2007).

Sobre as condições físicas dos touros, distinguem-se os que possuem a totalidade dos sentidos e faculdades físicas e os que não as possuem. Excetuam-se os chamados *burríciegos* que, por terem um defeito visual dificilmente comprovável sem a experiência da *corrida*, é frequente vê-los nas *plazas*. [...] Trata-se de uma falta de visão que lhes faz partir com desproporção relativa aos demais, mas com muita regularidade pelo seu estado. Dividem-se em três grupos. [...] O segundo grupo é constituído pelos que enxergam pouco de perto e muito de longe. São os mais perigosos, porque partem em direção ao objeto e ao chegar perto não obedecem, ou obedecem mal, porque de perto só conseguem enxergar o vulto (COSSÍO, 2007, p. 222)¹²⁴.

o poeta faz versos, cria estruturas, ritmos e vocábulos fazendo, com a sua linguagem, do teórico, concreto-visual:

Cansado, se afasta do touro,
 (“Fazê-lo touro não posso.”).
 Mas o touro de longe o vê,
 e o investe com todos os pés.

José o sente, estende “a muleta”,
 Para desviá-lo de sua meta;

o touro não a vê, já está perto,
 vai no que vira, o talhe esbelto.

Conhecendo bem touros e toureiros, João Cabral aproxima a figura do poeta e o ato de escrever poemas a este confronto vivido no *ruedo*. Federico García Lorca no seu *Ensayo o poema sobre el toro en España* afirma que “o toureiro vai à *Plaza* para se encontrar **sozinho** com o touro a quem tem muito a dizer e a quem teme e adora ao mesmo tempo”¹²⁵ (negrito nosso) ([19--], p. 727). Do mesmo modo que a comunhão entre o touro e o toureiro é o princípio fundamental da arte taurina, também a relação entre o poeta e seus versos – ele na sua verticalidade e eles, na horizontalidade – constrói-se, para João Cabral, neste encontro solitário. “O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas”, anota o poeta em “Poesia e composição” (MELO NETO, 2008, p. 703).

Como o toureiro que enfrenta o *toro de lidia* e precisa domá-lo para submetê-lo aos seus passes, assim também o poeta contém a profusão inspiradora para submeter os seus

¹²⁴ Atendiendo a las condiciones físicas de los toros, deben distinguirse inicialmente los que poseen el pleno disfrute de sus sentidos y facultades físicas y los que no lo poseen. Se exceptúan los llamados *burríciegos* que, por tener un defecto visual difícilmente comprobable sin la experiencia de la lidia, es frecuente verse correrse en las plazas. [...] Se trata de una falta de vista que les hace partir con desproporción relativamente a los demás, pero con mucha regularidad atendiendo al estado particular en que ella los pone. Se dividen en tres grupos. [...] El segundo grupo lo constituyen los que ven poco de cerca y mucho de lejos. Son los más peligrosos, porque parten fijos en el objeto y al llegar a jurisdicción no obedecen, u obedecen mal, al engaño pues ya de cerca vislumbran solo la totalidad del vulto (COSSÍO, 2007, p. 222).

¹²⁵ “(...) el torero va a la Plaza para encontrarse solo con el toro al que tiene mucho que decir y al que teme y adora al mismo tiempo” ([19--], p. 727).

versos ao trabalho de arte. A luta para subjugar a inspiração – tão recorrente na poética cabralina – evidencia-se nos poemas dedicados aos touros dos quais nos aproximamos.

Os versos iniciais de “Touro andaluz” (p. 623-624) destacam a sua entrada no *ruedo* e a participação de todo o público espectador no desafio que lhe impõe de saber quem se arriscará a entendê-lo:

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

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

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

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

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

É ao longo deste desafiar das primeiras oito estrofes que os toureiros se preparam para canalizar o *ímpeto cego* do animal e *se apoderam dele*. Neste apoderar-se, o touro – sempre comparado ao rio – muda seu curso e é canalizado. A emoção está sob o controle do poeta:

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

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

No já citado poema “El toro de lidia” (p. 369-370) podemos observar mais explicitamente a aproximação metafórica estabelecida por João Cabral entre os dicotômicos exercícios de fruição e de construção. Organizado em dois blocos de doze versos, no primeiro o touro é comparado a um rio na cheia, que estoura nas comportas e atropela, cego, o que vê pela frente:

Um *toro de lidia* é como um rio
na cheia. Quando se abre a porta,
que a custo o comporta, e o touro
estoura na praça, traz o touro a cabeça
alta, de onda, aquela primeira onda
alta, da cheia, que é como o rio,
na cheia, traz a cabeça de água.

A atitude do touro, de estourar como onda cheia, nessa incontenção caudalosa pode ser comparada aos poetas que João Cabral define como os de inspiração, para os quais “o poema é tão absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe” (MELO NETO, 2008, p. 710).

O segundo bloco começa com a reconstrução do primeiro verso do poema. Se na primeira parte *Um toro de lidia é como um rio*; na segunda, *Um toro de lidia é ainda um rio* (grifo nosso). A sua origem e condição são as mesmas, mas o destino dado a ele pelo toureiro-poeta que decide enfrentá-lo é outro:

Um *toro de lidia* é ainda um rio
na cheia. Quando no centro da praça,
que ele ocupa toda e invade, o touro
afinal pára, pode o toureiro navegá-lo
como água; e pode então mesmo fazê-lo
navegar, assim como, passada a cabeça
da cheia, a cheia pode ser navegada.

Mesmo tendo *os mesmos redemoinhos/da cheia* é possível navegá-lo e fazê-lo navegável, no controle do *leva e traz/ ir e vir* da arte do *toreo*. Os poetas da construção, que dirigem a execução dos seus versos, são então entendidos por João Cabral como aqueles que “se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro” (MELO NETO, 2008, p. 714). Benedito Nunes sintetiza muito bem a questão quando afirma que “enquanto na expressão lírica pura, a emoção se transporta ao conteúdo anímico da palavra, que funde todo e qualquer objeto à fala do sujeito, na arte decorrente da experiência de construção, que nos dará a máquina do poema, o conteúdo emocional funciona como instância motivadora” (NUNES, 2007, p. 94).

Fica patente o esvaziamento do sentido popular e folclórico a que João Cabral submete a arte do *toreo* para encontrar nela uma apreciação e lição estética. A contenção da emoção, da exaltação da figura do toureiro e do caráter de tradição histórica permite que João Cabral compare o fazer poético com uma *corrida de toros*, utilizando-se dos jogos metafóricos que lhe são tão comuns. Este esvaziamento e apropriação, no entanto, só podem ser entendidos e realizados por alguém que domine, conheça e viva no extremo – para usar um termo cabralino – o que escreve.

3.2 O flamenco ou a arte de fazer no extremo

Diversas têm sido as proposições sobre a origem do flamenco ao longo da História. Atualmente, os estudiosos se dividem entre aqueles que compreendem o flamenco como um elemento da cultura autóctone da Andaluzia e os que o consideram resultado do encontro cultural de várias etnias – fenícios, ciganos, judeus, árabes, mouros – no espaço andaluz. Qualquer que seja a teorização historiográfica mais acertada, o fato é que o flamenco é, hoje, considerado a expressão mais autêntica do povo e do espaço andaluz e, ao lado da *corrida de toros*, forma a dupla e mais intensa imagem da Espanha folclorista.

A origem popular das duas artes proporciona-lhes, não poucas vezes, o trato de arte menor, sendo evidentes os espaços e reduzidos estudos críticos sobre elas. Entretanto se com o tempo a arte do *toreo* foi recebendo maior atenção e cuidado da crítica, em uma breve análise dos estudos realizados sobre o flamenco, confirmamos o seu caráter esparso e também que grande parte deles é realizado pelo olhar estrangeiro.

Se é impossível precisar a data de aparecimento do flamenco, o primeiro comentário sobre esta arte registra-se no último terço do século XVIII, nas *Cartas Marruecas* de José Cadalso, nas quais a correspondência entre dois marroquinos evidencia elementos da história e da cultura espanholas. Somente no começo do século XIX, na obra *Viaje por España* de Charles Davillier e Gustave Doré, aparecem registros e análises dos componentes técnicos do flamenco, abandonando-se a impressão pessoal das *Cartas Marruecas*. É a partir de então que o flamenco recebe o estatuto de arte e passa a ser motivo de estudos críticos que, ora destacam a sua técnica, ora a sua história, ora a sua profissionalização. No que todos coincidem, no entanto, é que o flamenco caracteriza-se como a arte da espontaneidade.

Os paralelos que podem ser estabelecidos entre a *corrida de toros* e o flamenco não são casuais, afinal ambas as artes compartilham um mesmo e complementar universo, como confirmam as palavras do escritor José Bergamín: “tanto o *cante* quanto o *baile* são acompanhantes invisíveis, inaudíveis, inseparáveis da arte de *torear*”¹²⁶ (BERGAMÍN *apud* COBALEDA, p. 265). Esta relação vai além do tradicional encontro de toureiros no *Tablao flamenco*¹²⁷ depois de uma tarde de touros¹²⁸ e se encontra nas expressões taurinas utilizadas

¹²⁶ “ (...) tanto el cante como el baile flamenco son acompañantes invisibles, inaudibles, inseparables del arte de torear” (BERGAMÍN *apud* COBALEDA, p. 265).

¹²⁷ Espaço com chão de madeira onde se realiza a dança. Também conhecido como lugar especializado que oferece espetáculos de flamenco. As definições dos termos *flamencos* foram retiradas do *Diccionario enciclopédico ilustrado de flamenco* (1988) e traduzidas pela autora.

¹²⁸ (...) después de presenciar la corrida de toros, es tradicional que los buenos aficionados se reúnan y comenten que hay que rematar la noche acudiendo a algún ‘Tablao flamenco’ (ARREOLA, 1990, p. 13).

no *cante*¹²⁹, no “olé” expresso nas duas artes e, fundamentalmente, nas figuras do toureiro, do *cantaor*¹³⁰ e da *bailaora*¹³¹ que compartilham a condição efêmera e intensa que as suas artes representam.

João Cabral adota para a sua aproximação ao flamenco um método bastante similar ao empregado para a arte dos touros. Com o cuidado que lhe é caro, separa cada uma das partes que o compõem e, desnudando a *bailaora* andaluza, reduzindo o *cante* ao seu *palo*¹³² mais *seco*¹³³, encontra outra lição de poesia. Neste exercício, o poeta considera a relação mantida entre o *toreo* e o *flamenco* e podemos ler em pelo menos cinco dos seus poemas dedicados ao tema¹³⁴ as analogias estabelecidas.

Preciso e extremo são os adjetivos mais empregados na justaposição realizada por João Cabral entre as duas artes. O poeta vai além, e nos jogos dos símiles, *corrida de toros*, *flamenco* e arte poética recebem as mesmas caracterizações e se fazem imagem uma das outras. Deste modo, o *cante* agudo, reto e penetrante **é como** a luta precisa entre toureiro e touro no “Diálogo” (p. 138-140) mantido entre eles (*como à procura do nada/ é a luta também vazia/ entre o toureiro e o touro,/vazia, embora precisa*); a *bailaora* **é como** um touro de *lidia*, que desafia quem a modele (*A primeira das estátuas/ que ela é, quando começa,/parece desafiar/alguma presença interna//que no fundo dela própria/ fluindo, informe e sem regra,/por sua vez a desafia/a ver quem ela modela*¹³⁵) e o *cantaor* **é como** o toureiro que existe no risco extremo do desafio (*Existir como quem se arrisca/como nesse cante em que se atira// (...) // ele não pode qualquer falha/ sem que desse mastro não caia*)¹³⁶.

Aproximando o jogo de imagens, mais especificamente, à relação estabelecida entre o *flamenco* e a arte poética, observamos que, como já dissemos, passa pelo cuidadoso trabalho do poeta que dissecava com olhar agudo cada uma das partes que o constituem. Em entrevista a Nicolás Extremera Tapia e Luisa Trias João Cabral afirma: “A Espanha tem esta coisa que para mim é um segredo: o popular. Não sei se foi Ortega que disse ‘en España lo que no es popular es pedantería’. É esta coisa do popular no *cante flamenco* que me entusiasma” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRIAS, 1993, p. 57). Além de destacar a

¹²⁹ Expressão oral do flamenco. Seu mais básico e primitivo elemento, anterior à guitarra e à dança.

¹³⁰ Intérprete do *cante flamenco*.

¹³¹ Intérprete do *baile flamenco*.

¹³² Referindo-se ao *cante flamenco*, tipo de canto, estilo. Os quatro mais importantes e dos quais derivam todos os outros são: *soleares*, *bulerías*, *seguiriyas* e *tientos*.

¹³³ Canto interpretado sem acompanhamento.

¹³⁴ A saber: “Diálogo” (p. 138-140); “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201); “A Antonio Mairena, cantor de flamenco” (p. 511-512); “Na cava, em Triana” (p. 633-634) e “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642).

¹³⁵ “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201).

¹³⁶ “A Antonio Mairena, *Cantador de flamenco*” (p. 511-512).

importância da arte flamenca em sua obra, o poeta retoma e reforça a premissa que tantas vezes já destacamos ao longo do presente estudo, isto é, a importância que os elementos populares assumem na sua poética.

O caráter popular do flamenco é indiscutível e há os que defendam que a sua origem está na mistura de muitas vozes “dos filhos das sombras, os habitantes das cuevas¹³⁷, das prisões, das minas, dos prostíbulos”¹³⁸ (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 40). A síntese poética feita por João Cabral sobre o lugar e as pessoas do flamenco pode ser lida em poemas como “Habitar o *flamenco*” (p. 368-369) e “Na cava, em Triana” (p. 633-634) nos quais a *gente espigada e morena de todos os sotaques* usa um *falar com coisas*, sempre em um tempo *aceso e extremo*. Vale a pena determo-nos um pouco no poema “Habitar o *flamenco*” (p.368-369):

Como se habita uma cidade
se pode habitar o *flamenco*:
com sua linguagem, seus nativos,
seus bairros, sua moral e seu tempo.

Já no primeiro verso do poema verificamos a presença de um verbo que se faz recorrente a partir da aproximação de João Cabral ao universo espanhol: habitar. Um habitar sinônimo do conhecer intimamente, que se constrói na medida em que se vive o lugar – ou a arte – habitado. Interessante, no entanto, que este conhecimento construído, porque habitado, só pode ser explicado se decomposto. É assim no “Estudo para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e também em “Habitar o *flamenco*” (p. 368-369). Para conhecer o flamenco inteiramente, é necessário aproximar-se em separado a cada uma das partes que constituem a sua origem - a língua, os nativos, o bairro, a moral e o tempo:

A linguagem: um falar com coisas
e jamais do oito mas do oitenta;
seus nativos: todo uma gente
que existe espigada e morena;

seus bairros: todos os sotaques
em que divide seus acentos;
sua moral: a vida que se abre
e se esgota num instante intenso;

¹³⁷ Originalmente, o lugar onde moravam as pessoas de classe social mais baixa na Andaluzia. O nome representa o estilo dessa moradia. Nelas, as pessoas se encontravam para dançar o *flamenco* genuíno. Atualmente, algumas dessas antigas casas foram reformadas e são lugares de espetáculo flamenco para turistas.

¹³⁸ “(...) de los hijos de las sombras, los habitantes de las cuevas¹³⁸, de las cárceles, de las minas, de los prostíbulos” (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 40).

seu tempo: borracha que estica
em segundos de passar lento,
lento de sesta, sesta insone
em que se está aceso e extremo.

Tudo na origem desta arte parece poder resumir-se à precisão e ao extremo já destacados e que, em muito, aproximam-se do exercício de criação cabralino. A substantivação da linguagem, neste *falar com coisas*, nestes *fiapos de língua* (“Na cava, em Triana, p. 633-634) nos quais a fala se faz no extremo *do oitenta* remete-nos à coisificação cabralina, aos versos de palavras medidas e concisas. Também a moral de viver *num instante intenso* e neste tempo *aceso e extremo* que consome a vida e o poema. Contudo nestes versos também há lugar para uma apreensão do perfil desta gente flamenca: de falar simples, *espigada e morena*, vinda de todos os lugares, que vive intensamente porque não sabe quanto dura o seu tempo.

Originário dessas gentes, o flamenco carece de tradição escrita. O caráter popular imprime-se, então, não apenas no fato de os seus criadores não saberem nem ler nem escrever, mas na consequente retomada da principal característica das composições populares medievais, que tanto chamou a atenção¹³⁹ de João Cabral: os versos nunca estão completamente feitos, mas sempre estão sendo feitos. Nas considerações realizadas sobre a relação mantida pelo poeta com a literatura medieval espanhola, destacamos que ela se concretiza muito mais nos limites da forma – na estrutura que imita a prosa, em versos – que do conteúdo. Não será diferente no que concerne aos versos flamencos. A presença pouco significativa da poesia flamenca nos versos cabralinos se dá, ao nosso entender, pela temática nela desenvolvida. Como os primeiros cantares ibéricos, é muitas vezes de um delicado panteísmo, de exaltação de um amor ou de uma pessoa definitivamente ausente, como se verifica nas seguintes *coplas*¹⁴⁰ (*apud* FERNÁNDEZ BAÑULS, 2009):

Pa' qué me dijiste
Que iba' a venir,
Que me he llevado to' la
noche en vela,
Sin poder dormir.

A sándalo y a romero
Huele tu cuerpo;
No he visto en la morería
Jazmín más tierno.

Fui piedra y perdí mi centro
Y me arrojaron al mar,
Y, a fuerza de mucho
tiempo,
Mi centro vine a encontrar.

E lemos nas palavras de Guitiérrez Carbajo:

¹³⁹ “Gosto muito do flamenco, mas da literatura primitiva ainda mais” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 1993, p. 57).

¹⁴⁰ Composição poética formada por uma estrofe de quatro versos que serve de letra para canções populares como o *flamenco*.

A poesia flamenca canta tudo o que acontece ao ser humano, com suas debilidades, suas carências e suas grandezas, mas em algumas ocasiões mantém um diálogo com outros elementos da natureza, como o vento, a lua, as pedras e os pássaros. A *copla* flamenca em várias ocasiões se manifesta como a expressão individual de uma dor e, em outros casos, se faz solidária do sentimento dos demais (GUITIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 86)¹⁴¹.

Em apenas dois poemas João Cabral referencia o amor das *coplas flamencas*. Na voz de “Manolo Caracol” (p. 639-640) e de “Niña de los peines” (p. 643):

(...)
Canta a partir da íntima fenda
E sempre pensa que uma fêmea

que com a navalha dos olhos
abriu-lhe fundo com seu ódio

ferida que de dia esconde
para que de noite ele sonde

onde é que se localiza
(mas não quer curá-la, é seu guia)

(...)
Mas no *flamenco* o amor aponta
como punhal entre margaridas.

O *flamenco* fala do amor
como ele, também floralmente,
mas no *flamenco* um punhal oculto
nesse canteiro cresce sempre.

O romantismo das primeiras coplas cede lugar a um sentimento mais passional, muito mais extremo, no flamenco-cabralino. Amor e ódio são colocados lado a lado, como a mão e o punhal. É a ameaça do corte, ou a própria ferida, que nutre o *cante* e a poesia.

O distanciamento do conteúdo temático, contudo, não diminui a admiração do poeta pelas imagens concretas oriundas destas *coplas flamencas*¹⁴² que prezam pela simplicidade, síntese e precisão. A matéria concreta tão estimada por João Cabral é também característica dos versos flamencos nos quais – segundo Federico García Lorca em sua *Arquitectura del*

¹⁴¹ La poesía flamenca canta todo lo que le sucede al ser humano, con sus debilidades, sus carencias y sus grandezas, pero en ocasiones entabla una conversación con otros elementos de la naturaleza, como el viento, la luna, las piedras y los pájaros. La copla flamenca que en múltiples ocasiones se manifiesta en una expresión individual de la pena o de la queja, en otros casos se hace solidaria del sentir de los demás (GUITIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 86).

¹⁴² “[o flamenco] é um gênero muito especial. Tem a letra, tem essa concretude da poesia primitiva espanhola, de Góngora, e até inclusive de Lorca. ‘Los ojitos de tu cara tienen los cristales muertos’ é uma mineralização duma coisa animal: *los ojos*. Depois volta a animalizar uma coisa que não morre, como os cristais. Isso é o que eu chamo de objetividade: a concretude do flamenco” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 1993, p. 56).

cante hondo (2000, p. 147) – os objetos assumem uma personalidade aguda e chegam a formar parte ativa na ação lírica. A personificação de espaços abertos como cidades, ruas e praças são premissas que contribuem para a tese que apresentamos de que o espaço referencial assume, nos versos cabralinos, valor outro que o meramente geográfico.

A objetividade, a síntese e a precisão presentes nas *coplas flamencas* também são caras ao fazer poético cabralino. Segundo Guitiérrez Carbaço “a *copla* flamenca tem, entre outras maravilhosas potencialidades, a capacidade de expressar o máximo com o mínimo”¹⁴³ (GUITIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 44). A expressão do máximo no mínimo se faz presente nos versos de João Cabral, não só pelo uso de imagens concretas, da coisa que diz muito por si só, mas também pelo emprego de uma forma contida, de versos enxutos, que possibilitam a visualização desta condensação. Assim, se as *coplas* se organizam geralmente em uma estrofe de quatro versos, nos quais são apresentados os temas anteriormente expostos, já verificamos ao longo das aproximações realizadas entre a poética cabralina e as artes literárias e pictóricas espanholas, a recorrência do número quatro, principalmente na organização estrófica dos versos de João Cabral.

Se o poeta se distancia do motivo flamenco caracterizado não apenas pelo panteísmo, mas também pela representação artística da tragédia humana, da paixão e da catarse, parece paradoxal a sua atenção ao *cante* e *baile*, entendidos como a parte de um todo denominado *flamenco*. No entanto os dois poemas mais analisados pela crítica¹⁴⁴ sobre o universo *flamenco* presente na poética cabralina – “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e “A palo seco” (p. 223-227) – respondem à questão. *Cante* e *baile* não se tornam motivos poéticos pela inspiração, mas são trabalhados por João Cabral, que encontra nos adjetivos empregados ao *flamenco* que se oporiam a seu fazer poético – passional, doloroso, trágico – o mesmo elo encontrado na relação com o mundo taurino: viver/escrever no extremo, no limite. Deste modo, nos dois poemas anteriormente citados e, vale lembrar, os mais extensos de João Cabral sobre o universo espanhol, o poeta procura encontrar *bailaora* e *cante* na sua forma mais essencial, no limite da sua existência, despindo-os de qualificativos e apresentando-os em sua forma mais original.

Em carta datada em 21 de janeiro de 1957, João Cabral escreve ao amigo Antônio Houaiss: “Como em matéria de tauromaquia pouco me resta que aprender (desculpe a imodéstia), estou aproveitando esta estada na Espanha para me embrenhar um pouco no cante

¹⁴³ “(...) la copla flamenca encierra, entre otras maravillosas potencialidades, la capacidad de expresar lo máximo con lo mínimo” (GUITIÉRREZ CARBAJO, 2007, p. 44).

¹⁴⁴ Ver: SENNA (1980); GONÇALVES (1989); COSTA LIMA (1995); TENÓRIO (1996); ATHAYDE (2000); EXTREMERA TAPIA (2000); CARVALHO (2006); CARDOSO (2007); CORREIA (2008).

e no baile andaluz (com o enorme handicap de minha inaptidão musical)” (MELO NETO, *apud* HOUAISS, 2007). Desde a relação do poeta com a tauromaquia, o verbo “embrenhar-se” aplica-se com duplo significado: o da vivência e o do estudo. Não apenas as visitas às *cuevas flamencas* lhe proporcionam a assimilação do *cante* e do *baile*. O grande domínio que o faz ser capaz de marcar as diferenças entre os *cantes* e os *palos*, registrado no conhecimento das canções e ritmos utilizados para cada ocasião, também será alcançado pela realização de leituras sistemáticas e da conseqüente elaboração do visto e estudado em material poético. Exemplo desta elaboração anteriormente citada é o poema “Numa sexta-feira Santa” (p. 566-568).

Empregando mais uma vez o estilo narrativo, a voz poética em terceira pessoa conta a experiência vivida na Semana Santa da cidade de Utrera. Vale lembrar o caráter solene dessas festas no sul da Espanha, da peregrinação dos Cristos pela rua, da legião de confrarias que se organizam em lentas marchas penitentes, da reconstituição da dor dos Cristos crucificados. Acontece que, naquela Semana Santa, a *cantaora* Pepa, *grande por bulerías*¹⁴⁵, iria cantar pela primeira vez as *saetas*¹⁴⁶, acompanhando a entrada do Cristo cigano na Igreja Matriz de Utrera. E então o poeta registra os seguintes versos:

Passa que cantar por *saetas*
cante que aceita a própria Igreja,

faz-se com o mesmo compasso
das *siguiriyas*, que os ciganos

carregam no pulso e na língua
para confusão da polícia.

Tanto a *saeta* quanto a *siguiriya*¹⁴⁷ são cantos dramáticos, fortes e sombrios, com um compasso bastante similar. A diferença entre eles é notada quase somente no teor das *coplas*, por isso é surpreendente o conhecimento tão preciso alcançado por João Cabral.

O equívoco de Pepa, sua ida até a delegacia pela *sacrílega infração* anotada por *um guarda-civil competente/ em flamenco* e a posterior liberação *sem mais incidentes*, proporciona a este espectador – que assim mesmo se denomina nos versos: *Sendo ele o só espectador* – conhecer o verdadeiro *flamenco*, não o representado nos cafés e *cuevas*

¹⁴⁵Canto derivado do *soleá*. Com algumas variações tanto na melodia quanto na métrica é, normalmente, acompanhado de palmas. Suas temáticas mais habituais são a solidão e o desengano.

¹⁴⁶Reza ou pregação que é dirigida diretamente a Deus ou a Virgem Maria. Canto popular estendido por toda a Espanha que tem por objetivo incitar a devoção e a penitência e que se pratica como canto da Paixão de Cristo.

¹⁴⁷Canto dramático, forte, sombrio e desolador. Considerado um dos mais representativos do *flamenco*. As letras de suas *coplas* são tristes, sentimentais e refletem a tragédia humana, seus sofrimentos e dores em relação aos eternos temas do amor, da vida e da morte.

turísticas, mas o tão íntimo, tão extremo, tão doloroso que pode ser comparado ao sentimento vivido na Semana Santa, sem que isto seja uma blasfêmia:

viu o melhor *flamenco* até ali:
o que cada um faz por si,

quando sem público que dê terra
cada um expõe sua febre elétrica.

Nunca ele viu Semana Santa
celebrada tão das entranhas.

Ainda que mais de uma vez João Cabral afirme a sua inaptidão auditiva e o seu gosto pelo visual¹⁴⁸, “Numa sexta-feira Santa” (p. 566-568) e os demais poemas de motivos flamencos demonstram o contrário. Os poemas dedicados ao *cante* aparecem em maior número que os dedicados ao *baile* e se lê neles uma aguda composição e um profundo conhecimento do universo musical do *cante* flamenco. Entre estes poemas merece atenção a organização da trilogia “A palo seco” (p. 223-227); “El cante hondo” (p. 348) e “Ainda el cante flamenco” (p. 362), que sintetiza não apenas o encontro do poeta com o canto andaluz, mas o conhecimento que desenvolve sobre esta arte. A distinção do ritmo – palo seco –, do *cante jondo*¹⁴⁹ e do *cante flamenco*¹⁵⁰ já seria suficiente para demonstrar o domínio teórico alcançado pelo poeta, afinal, embora muitas vezes considerados como um único, cada um dos *cantes* se organiza em uma estrutura própria. Entretanto, parte do que caracteriza o trabalho de criação de João Cabral é a inversão que realiza dos *cantes*, isto é, se o *cante flamenco* é o mais conhecido e genérico, que na sua estrutura alberga o *cante jondo*, que por sua vez tem entre os seus ritmos o *palo seco*, o poeta inverte a ordem, trabalha com o mais “primitivo”, com o ritmo de origem até alcançar a forma mais conhecida e popular que é o *cante flamenco*.

Também é relevante observar o didatismo e intelectualismo desta série de poemas. Em cada um deles é possível encontrar a definição do elemento proposto no título obedecendo a

¹⁴⁸ “A música andaluza se associa a movimento de dança, torna-se visual. Aí eu gosto” (MELO NETO, *apud* CARDOSO, 2007, p. 197).

¹⁴⁹ Estilo derivado do *cante flamenco* no qual se aprecia a solenidade, o primitivismo, a profundidade e a força expressiva através dos sentimentos e qualidades do intérprete. É considerado como o expoente máximo do mais original e básico da arte flamenca.

Valem ainda as palavras de Martínez Hernández: Cante jondo es una expresión muy utilizada y poco comprendida, cargada de tópicos e imprecisiones. Entre los aficionados e investigadores es frecuente la utilización de las expresiones “cante flamenco” y “cante jondo” como si ambas fuesen sinónimas; sin embargo, no es así, pues aunque todo cante jondo es flamenco, no todo cante flamenco es, en la práctica, jondo (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 55).

¹⁵⁰ Gênero de composição musical ou estilo, que começa a ser divulgado na metade do século XIX, surgido do resultado da justaposição de modos musicais e folclóricos existentes na Andaluzia. Sob essa denominação se incluem outros vários estilos como o *cante jondo*, a *saeta* e a *seguidiya*.

um sentido inverso ao da apresentação dos versos, ou seja, se João Cabral se volta às origens para depois ampliar o *cante*, nas definições dadas ao longo dos versos o poeta transpõe os significados originais e os amplia, dando-lhes uma abrangência que supera, muitas vezes, a referencialidade do flamenco. É o que sucede em “A palo seco” (p. 223-227), por exemplo. Mais uma vez utilizando a sua série de quatros – quatro fragmentos, divididos em outros quatro fragmentos, compostos por duas estrofes de quatro versos – o poeta define nos primeiros oito versos o sentido literal do termo *palo seco*:

Se diz a *palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz a *palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

Partindo da definição conhecida pelo senso comum e reforçada pelo uso do “se diz” o poeta inicia uma série de outras definições para designar este *cante*. E, a partir da terceira estrofe, já não se diz, o *cante a palo seco* “é” ou “não é”, alguma coisa, coisas estas que compõem o universo cabralino. E então, existem situações e objetos *a palo seco*:

Graciliano Ramos,
desenho de arquiteto,

as paredes caiadas,
a elegância dos pregos,
a cidade de Córdoba,
o arame dos insetos.

Como também é *a palo seco* o fazer poético cabralino que pode ser lido em cada uma das comparações realizadas ao longo do poema. Assim, como o *cante a palo seco*, também seus versos são secos como o deserto, cortantes como lâminas e diamantes, solares como o meio-dia, extremos como o grito e se sintetizam no *não se aceitar o seco/por resignadamente,/ mas de empregar o seco/ porque é mais contundente*. Nas palavras de Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate:

João Cabral é um entusiasta e grande conhecedor do *cante* e *baile* flamencos, e de uma modalidade do *cante grande*, o *cante a palo seco*, criou, no poema que recebe este título, o cânone da poesia que, para ele, deve ser, como é o *cante* ao que se refere, difícil pela sua nudez, seca e pura, sem acompanhamento de nenhuma música, unida à ideia construída e dominada pela vontade clarividente do poeta como o *cante* sem violão é dominado pelo *cantaor*, cuja voz não se esvanece, mas se eleva segura e firme contrária ao pesado silêncio de onde nasce (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 104)¹⁵¹.

Nas palavras dos críticos espanhóis se evidencia, mais uma vez, o trabalho de construção a que João Cabral submete os seus versos. A imagem do *cantaor* que, desacompanhado mantém a sua voz segura e firme antes do nascimento do seu *cante*, apesar do silêncio que o circunda, pode ser perfeitamente transposta ao poeta, que com mão segura e firme, no trabalho solitário de composição, enfrenta o profundo e longo silêncio antes da concretização dos versos.

Seguindo a organização de partida – do mais interno para o mais externo – o poeta, dedica agora duas quadras a “El cante hondo” (p. 348), que contém, entre outros ritmos, o *a palo seco*. Continua valendo para este poema a regra do intelectualismo observada no poema anterior; desta vez, o poema se constrói a partir da constatação da pouca – ou nenhuma – distinção que se faz entre o *cante jondo* e o *cante flamenco*: *O cante hondo às mais das vezes/desconhece esta distinção*. Chama a atenção, porém, o gosto de João Cabral pelo *cante jondo*, este *lamento mais gemido que acaba em explosão*. Se o *cante a palo seco* é aproximado ao seco exercício da escrita do poema, parece difícil justificar uma identificação do poeta – e do seu fazer poético – com um *cante* no qual predominam o instinto criador e a intensidade emotiva, em suma, “‘a língua do coração’ e isso significa que nesta arte não é o intelecto quem fala, mas a paixão e os sentimentos”¹⁵² (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 35).

Ao nosso ver dois são os aspectos que justificam o interesse e a aproximação do poeta ao *cante jondo*, a saber: o seu carácter primitivo – seja na forma de expressão popular ou na organização rítmica – e, mais uma vez, a realização no extremo, no limite entre a voz e o grito.

¹⁵¹ Es João Cabral un entusiasta y gran conocedor del cante y el baile flamencos, y de una modalidad del cante grande, el cante a palo seco, ha hecho, en el poema así titulado, el canon de la poesía que, para él, debe ser, como lo es el cante a que se refiere, difícil por su desnudez, seca y pura, sin acompañamiento de música alguna, ceñida a la idea estrictamente construida y en todo momento dominada por la voluntad clarividente del poeta como el cante sin guitarra es dominado por el *cantaor* cuya voz no se desmanda, sino que se eleva segura y firme en contra del pesado silencio en el que nace (CRESPO e GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 104).

¹⁵² “(...) ‘la lengua del corazón’ y con ello se significa que en ese arte no es el intelecto quien habla, sino la pasión y los sentimientos” (MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 35).

O caráter popular do flamenco, originado no encontro de várias vozes, faz do *cante jondo* o instrumento para a perpetuação de uma memória coletiva, atribui-lhe o valor de uma voz que nasce da necessidade expressiva de um povo e que, portanto, deve adaptar-se à sua forma de expressão. Federico García Lorca assim registra os elementos constituintes do *cante jondo*:

(...) os elementos essenciais do *cante jondo* são: o enarmonismo como meio modulante, o uso de um âmbito melódico tão reduzido que quase não ultrapassa os limites de uma sexta e o uso repetido e até mesmo obsessivo de uma mesma nota. (...) Por isto o *cante flamenco*, e especialmente a *seguriya* cigana, nos dá a impressão de uma prosa cantada, destruindo toda a sensação de um ritmo métrico, ainda que os textos de seus poemas sejam tercetos ou quartetos assonantes (GARCÍA LORCA, 2000, p. 125)¹⁵³.

Várias aproximações à obra poética cabralina podem ser realizadas a partir da anterior citação de García Lorca. Sob o ponto de vista temático, se no *cante jondo* há um reduzido e obsessivo conjunto de notas, nos versos de João Cabral há um reduzido e obsessivo universo de palavras. Interessa-nos destacar, no entanto, a impressão de “prosa cantada” que se registra no *cante jondo*. Se unirmos a constatação feita por García Lorca, às relações que estabelecemos, no capítulo 2, entre João Cabral e Berceo, nas quais destacamos o interesse dos dois poetas em encontrar uma forma para o povo¹⁵⁴, confirmamos não apenas a aproximação de João Cabral às formas poéticas espanholas mais primitivas, mas também que, por trás da aparente prosa há um árduo trabalho com o verso, notado tanto na sua organização métrica, quanto rítmica.

Então, a compreensão da organização rítmica do *cante jondo* possibilita entender por que a sua musicalidade desperta a atenção de João Cabral¹⁵⁵. O encontro do poeta com o ritmo flamenco se faz na essencialidade. Tanto o *cante jondo* quanto o ritmo *a palo seco* estão organizados em sistemas musicais primitivos que são tão somente um balbucio perfeito, uma

¹⁵³ (...) los elementos esenciales del *cante jondo* son: el enarmonismo como medio modulante, el empleo de un ámbito melódico tan reducido que rara vez traspasa los límites de una sexta, y el uso reiterado y hasta obsesionante de una misma nota. (...) Por este modo llega el *cante jondo* y especialmente la *siguriya* gitana a producirnos la impresión de una prosa cantada, destruyendo toda sensación de ritmo métrico, aunque en realidad son tercetos o cuartetos asonantados los textos de sus poemas (GARCÍA LORCA, 2000, p. 125).

¹⁵⁴ “O que esse pessoal me mostrou, e me impressionou muito, é que não vale a pena escrever para o povo sem usar a forma que ele usa. É por isso que eu uso a forma narrativa” (MELO NETO, *apud* CARDOSO, 2007, p. 107).

¹⁵⁵ “Nem para todo o mundo a música ou a pintura é artigo de primeira necessidade (para mim, por exemplo, a música é perfeitamente dispensável)” (MELO NETO, *apud* HOUAISS, 2007); “Não sou musical para o ouvido por deficiência, mas me considero musical no sentido de que música não é só melodia embalante, mas construção de sons no tempo. Organização de elementos (na poesia, imagísticos e conceituais), uma arquitetura que se desenvolve numa determinada extensão de tempo. Você usou bem o verbo “desidratar”. Ao procurar “desidratar” minha expressão, eliminei dela todos os líquidos fluviais inúteis, isto é, tudo o que se introduz gratuitamente no verso para se atingir o que é mais fácil e superficial da música, a melodia” (MELO NETO, *apud* CARDOSO, 2007, p. 146).

ondulação melódica que rompe a prisão sonora do pentagrama da música, ainda segundo Federico García Lorca (GARCÍA LORCA, 2000, p.116). De modo semelhante, estruturando ritmicamente a seus versos, João Cabral retorna às formas originárias, seja contendo os elementos facilitadores – como é a melodia –, seja empregando as formas fixas espanholas mais populares, como a *cuaderna vía* e a redondilha.

Sobre a questão valem ainda as palavras de Manuel de Falla, para quem a voz do “*cante jondo* é uma voz próxima ao canto do pássaro, ao grito do animal, aos sons da natureza”¹⁵⁶ (FALLA, *apud* MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 50). É essa voz-limite que também pode ser lida nos versos do poema:

(...)
o seu lamento mais gemido
acaba em explosão.

Tão retesada é a sua tensão,
tão carne viva seu estoque,
que com desembainhar-se em canto
rompe a bainha e explode.

No último poema da trilogia sobre o *cante* em versos cabralinos, “*Ainda el cante flamenco*” (p. 362), encontramos, como já havíamos anunciado, o seu registro mais coloquial. Destaca-se, entretanto, o aparecimento do advérbio *ainda*. Ainda há coisas a se dizer sobre o *cante*. Contudo as coisas ditas no poema não são inéditas, reafirmam a escolha musical feita por João Cabral para os seus versos, já registrada nos dois poemas anteriores:

É a música desejada
como o que não adormece:
o mais contrário do embalo
e do canto emoliente.
Na Andaluzia esse canto
insonífero se atende:
a contrapelo, esfolado,
arrepando a alma e o dente.

Ao cantar *jondo* e ao *palo seco*, extremo e solitário o poeta une o *cante flamenco* de expressividade emocional sublimada e contida. Encontra, na conjunção de todos eles, a *música desejada*, a música que consegue sintetizar os poemas contrários ao *embalo* e ao *emoliente*. O ritmo que sustenta os versos é então o *a contrapelo, esfolado*, ritmo que arrepi

¹⁵⁶ “(...) cante jondo es una voz cercana al canto del pájaro, al grito animal, al sonido de los elementos de la naturaleza” (FALLA, *apud* MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, 2004, p. 50).

a alma e o dente não pela emoção que causa, mas pelo timbre cortante – de faca e de pedra – que representa.

Os poemas dedicados ao *cante* também nos possibilitam estabelecer uma aproximação entre a figura do poeta e a do *cantaor*. Diz-se que o intérprete do *cante jondo* se situa na fronteira entre o grito e a linguagem articulada, a natureza e a cultura, a paixão e a razão e que desta condição fronteira, limítrofe, sentida com tensão, obtém toda força e originalidade para a execução do seu *cante*. Essas palavras ecoam no já citado poema cabralino “A Antonio Mairena, *Cantador de flamenco*” (p. 511-512):

Existir como quem se arrisca
como nesse *cante* em que se atira:

o *cantador* no alto do mastro
por sua voz mesma levantado

só se tem enquanto a voz tensa,
na medida em que sempre cresça;

ele não pode qualquer falha
sem que desse mastro não caia,

desse mastro por sua voz criado,
que se pode ser no mais alto,

pois que ao descuido de um instante
cairia do alto de seu *cante*.

O risco do *cante* assemelha-se ao do escrever versos nesta aguda linha que separa a inspiração da construção, no controle a que se impõe o poeta para encontrar a precisão. As palavras utilizadas por Edgar Neville para caracterizar o *cantaor* ampliam a discussão: “Para mim, o melhor *cantaor* é o que se queima no transe supremo do seu *cante*, e rompe suas artérias procurando a voz que expresse exatamente a pena da sua alma, e ao terminar a *copla* caia morto no chão, enquanto o *cante* continua vibrando no ar”¹⁵⁷ (NEVILLE, 2006, p. 34). E completamos com a confissão de João Cabral: “Saio do poema suando, com picareta. Minha obra é motivo de angústia. O sujeito tem de viver no extremo de si mesmo” (MELO NETO, *apud* JABOR, 2005). No paralelo estabelecido entre o *cantaor* que termina o seu *cante* “morto” e do poeta que sai “suando” predomina, como também na arte taurina, o fazer no extremo, *só que como a morte na arena/ é real, cante da alma extrema*, escreve o poeta em “Na cava, em Triana” (p. 633-634). Deste modo, toureiro, *cantaor* e poeta são feitos símiles

¹⁵⁷ “(...) Para mí el mejor cantaor es el que se quema en ese trance supremo de su cante, y se rompe las arterias buscando el vozarrón que diga exactamente la pena de su alma, y al terminar la copla caiga en el suelo muerto, mientras que el cante quede vibrando en el aire ingravido” (NEVILLE, 2006, p. 34).

na arte da criação e, entre eles, João Cabral escolhe os que, como ele, são, mais que nada, técnica, ofício e sabedoria e que dominam com as mãos ou com a voz a emoção e o arrebatamento.

A aproximação ao *baile*, a parte mais visual do flamenco, igualmente se constrói no paralelismo entre a figura da *bailaora*, do toureiro, do poeta, bem como na do pintor/escultor. São apenas dois os poemas dedicados exclusivamente ao *baile* flamenco – “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) e “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642) – no entanto ambos corroboram a premissa cabralina de que a arte deve ser construída e despida de todos os artefatos.

Nos cento e noventa e dois versos divididos em seis grupos de oito estrofes, arranjas em quatro versos de redondilha maior de “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) João Cabral retorna ao terreno visual realizando um estudo plástico da dança e da *bailaora*, já comentado no capítulo dedicado às relações do poeta com a arte pictórica espanhola. Contudo na figura estudada por todos os ângulos, cuja dança *sempre acaba/ igual que como começa*, é possível encontrar mais uma lição de estética.

A dança executada pela *bailaora* de João Cabral é a *seguriya*, que, como o cante, caracteriza-se pela sua intensidade e dramaticidade. É, segundo Eulalia Pablo e José Navarro “uma dança austera, sóbria, vigorosa, cerimonial, na qual não são admitidos adornos fáceis e não cabem concessões gratuitas para o espetáculo. Interpreta-se com um compasso lento e pausado”¹⁵⁸ (PABLO e NAVARRO, 2007, p. 24). Não é apenas na austeridade que o *baile* se aproxima à pintura, ao *toreo* e à escrita, mas também em outra série de elementos que, além de colocá-lo como parte integrante, reafirma a inter-relação existente entre o fazer cabralino e as artes espanholas. Assim, como nas demais relações estabelecidas pelo poeta, o *baile* é igualmente um exercício solitário, realizado no limite. A *bailaora* compartilha com os demais artistas o *mesmo gosto dos extremos // (...) // no gosto de chegar ao fim/ do que dele se aproxima*.

Já na execução do seu *baile*, não é o público que interessa, é um *baile* introvertido, de movimentos fechados, sem grandes deslocamentos nem saltos. Realiza uma dança recolhida sobre si mesma, com isolamento e precisão, como quem olha para dentro, como se registra nos versos de “Intimidade do flamenco” (p. 645-646): *aquele fazer de mais dentro, // centrar-se, viver seu caroço/ e a partir dele dar-se todo*.

¹⁵⁸ “(...) un baile austero, sobrio, recio, ceremonial, en el que no se admite adornos fáciles y donde no caben concesiones gratuitas a la espectacularidad. Se interpreta con un compás lento y pausado” (PABLO e NAVARRO, 2007, p. 24).

Característica fundamental para valorar a estética de um *baile* é a forma com que são realizados os seus passos e movimentos. Quando bem executados, estes devem ser limpos e bem definidos. É uma dança objetiva, “dança dançada e nunca dança sentida” como afirma Luiz Costa Lima (COSTA LIMA, 1995, p. 302). O controle da inspiração faz-se na *bailaora* como no touro de *lidia*, que na entrada do *tablao-ruedo* procura, ativa, alguma presença que a modele:

A primeira das estátuas
que ela é, quando começa,
parece desafiar
alguma presença interna

que no fundo dela própria,
fluindo, informe e sem regra,
por sua vez a desafia
a ver quem a modela.

Ao contrário do embate da *corrida*, é ela mesma quem se modela, na capacidade de *incendiar-se sozinha*. Esta capacidade é desenvolvida pelo vínculo estreito que mantém com a terra, com a realidade que tal contato lhe proporciona. No telegráfico contato que estabelece com as suas raízes – *seja do tablado ou de sua vida* – reafirma a concisão e a segura do seu *baile* – *linear, numa só corda/ em ponto e traço concisa*.

No processo de desenvolvimento da sua dança se assiste, finalmente, o despir-se dos artefatos para o encontro da essencialidade. No último grupo de versos, o poeta desfolha a *bailaora* das suas roupas e gestos:

Parece que sua dança
ao ser dançada, à medida
que avança, a vai despojando
da folhagem que a vestia.

(...)

Na verdade, embora tudo
aquilo que ela leva em cima,
embora, de fato, sempre,
continue nela a vesti-la,

parece que vai perdendo
a opacidade que tinha
e, como a palha que seca,
vai aos poucos entreabrindo-a.

O poeta encontra, nesta espiga, o centro do *baile flamenco*, despido de qualquer artifício, de qualquer excesso. *Conservará em sua vista* a essência rítmica e agônica do flamenco, a relação íntima que este mantém com o material, com o concreto, com a forma,

com a construção, despindo-o, ao “desvestir” a *bailaora*, do rótulo venal de artigo de exploração folclórica.

Depois de observar por vários ângulos a *bailaora* e chegar ao centro do seu baile o que era um estudo genérico se personifica na figura de “Carmen Amaya, de Triana” (p. 641-642). Da organização formal do poema, destaca-se a sua estrutura narrativa. Todo ele está construído, nas palavras da *bailaora*, no relato da sua opção pelo flamenco e, especialmente, na procura de ser reconhecida pela exclusividade do seu baile:

Tinha então de ganhar a vida,
e como eu, mais de mil havia.

Onde ir buscar esse sotaque
que entre as dez mil me destacasse

e fizesse dizer: - Eis a Amaya,
eis seu bailado, vivo e em chaga.”

Vale destacar ainda entre as considerações de aspecto formal a ampliação do dicionário espanhol do poeta. Com não menos rigor que o empregado para as terminologias do *cante*, transita entre as distintas modalidades de baile – as sevilhanas¹⁵⁹ e o flamenco e, no flamenco, as *seguriyas* – com a segurança do bom conhecedor.

Contudo é a escolha do motivo que proporciona uma nova aproximação ao diálogo estabelecido entre as artes. Se em “Estudos para uma bailadora andaluza” (p. 195-201) a *bailaora* é uma estátua *como que talhada em pedra*, Carmen Amaya assume o lugar do escultor, é ela que cria o seu *baile*, em versos que nos remetem indiscutivelmente ao estudo do poeta sobre Joan Miró. Do mesmo modo que para Carmen Amaya “*Dançar não é coisa aprendida,/ mas o aprender-se cada dia.// Assim é que entendo a lição;/ sabê-la, mas segui-la, não.// Fugir do que ela faz de gesso/ dançá-la, mas sempre do avesso*, para João Cabral o bom pintor/escultor é aquele que limpa o olho do visto e a mão do automático *para colocar-se numa situação de pureza e liberdade diante do hábito e da habilidade* (MELO NETO, 2008, p.691). Não se desconsidera a lição, mas sobre ela prevalece a constante, e renovada, criação.

Neste exercício de criação sob a técnica dominada evidencia-se novamente o fazer no extremo, no risco. O *sotaque mais forte* é encontrado pela *bailaora* na arte do *toreo*, na luta com a morte que faz mais denso – e tenso – o gesto:

¹⁵⁹Canto e dança típicos de diferentes festas que se celebram na região da Andaluzia. Recebendo influência do *flamenco* é hoje considerada um dos seus palos. Caracteriza-se por sua graça, vivacidade e agilidade.

Fui numa tarde à *Maestranza*
vi Pepe Luís (toureio e dança)

com ele é que aprendi que a morte
é que faz o sotaque mais forte.

Não é o medo da morte, que *só virá em meu dia certo*, que acentua os seus movimentos e os do toureiro, tampouco a voz do *cantaor* e do poeta. A morte é o desafio do fazer a contrapelo, no avesso, como no limite do fogo, deste gosto compartilhado por todos eles *de chegar ao fim/ do que dele se aproxima,/ gosto de chegar ao fim, de atingir a própria cinza*. Gosto de chegar ao fim da criação, depois de tê-la vivido no extremo, de ter-se arriscado, com a segurança da lição aprendida, no movimento novo, seja na dança, no *ruedo*, na tela ou no papel.

Dentre as relações estabelecidas por João Cabral com a arte do flamenco, além do relevante diálogo entre os dois tipos de criação, parece-nos finalmente importante acentuar a espacialidade e a visualidade que o poeta atribui a esta arte – como também à pintura e à *corrida de toros* – entrada, para as discussões realizadas no seguinte capítulo. Como vimos no poema “Habitar o flamenco” (p. 368-369), *cante* e *baile* se materializam e podem ser habitados *como se habita uma cidade*, conhecendo-se a sua linguagem, os seus nativos, os seus bairros, os seus costumes, a sua ideologia e o seu tempo.

Deste modo, a aproximação do poeta às artes espanholas, o rigor do seu estudo e a precisão dos versos desenvolvidos sobre esta temática preparam o encontro de João Cabral com aquela que, como Recife, conseguiu *(des)feri-lo até a poesia*: Sevilha.

Capítulo 4

Pela construção de um espaço poético

4.1 A construção do olhar cabralino

O percurso realizado até que se permita aos olhos uma busca de imagens na memória revela a consciência do poeta no trato dado à representação visual. No exercício de construção dos versos são dois os olhares que se complementam, o do observador e o do criador. Não seria difícil defender uma poética da observação em João Cabral; afinal, a mera constatação de que as coisas e lugares vistos correspondem a espaços biográficos do poeta. Confirmariam tal hipótese. No entanto, se nos detivéssemos nesta verificação e propuséssemos que o poeta copia os cenários na sua ordem natural, descartaríamos o trabalho de criação, apregoaríamos a cópia e não a construção de uma representação verossímil do referente concreto. Como afirma Benedito Nunes, “a paisagem, como objeto de uma primeira experiência, é contornada pela paisagem como objeto de conceito”¹⁶⁰ (NUNES, 2007, p. 50), isto é, à contemplação do objeto real segue o trabalho de composição mimética que, garantindo a verossimilhança pela presença conceitual deste, liberta-se para os diferentes modos possíveis da sua concretização.

Entender o olhar como elemento criador implica tomá-lo como artifício literário cumprindo uma função específica e tornando-se o eixo que articula todo o poema. Entretanto o entorno e/ou o objeto observado não tem o seu valor diminuído na concretização dos versos, uma vez que é/são o ponto de partida para o engenho do poeta; afinal, “dar a ver não é deixar objetivamente o objeto falar, é escolher estratégias discursivas propícias a uma **simulação** de objetividade, onde as impregnações mais visíveis do sujeito se camuflam em prol de uma cena em que os objetos pareçam falar de si, mas sempre por meio do sotaque de quem os vê” (SECCHIN, 1996, p. 78).

O sotaque cabralino impresso nos seus poemas imagéticos é o de olhar tão profundamente o objeto a que se dedica, a ponto de contemplá-lo de maneira nova. Para isto,

¹⁶⁰ Contribuem ainda para o que vimos defendendo as palavras de José Guilherme Merquior (1997, p. 106): “O poeta lúcido, mineralizado, continua a cultivar a emulação da natureza. É claro que o poeta engenheiro não copiará simplesmente o real; o sentido da abertura não se confunde com a passiva impressionalidade. Rival e não copista do **cosmos** o poeta imita a **natura naturans**, não a **natura naturata**” e de Marta Peixoto (1983, p. 141): O relevo das relações formais manifesta a rejeição da mimese restritiva do figurativismo naturalista e a busca de uma linguagem que constrói objetos “num estado de criação e de invenção”, como diz Cabral a respeito de Miró”.

ora dá voltas em seus motivos como se fossem escultura ou uma obra cubista, ora os ilumina para que possam ser vistos na sua essencialidade e, finalmente, inaugura novos símiles, revelando visões até então não imaginadas.

É a união dos dois olhares do poeta que nos faz defender uma leitura dos seus poemas de temática espanhola desde a construção da visualidade e da espacialidade. A profissão de fé pelo visual já aparece integrando os primeiros versos de *Pedra do sono* (1942): *Meus olhos têm telescópios/ espiando a rua,/ espiando minha alma/ longe de mim mil metros* (p. 19). O poeta escreve pelos olhos, como diz José Castello, mas com uns olhos que resistem a um olhar interior e encontram no exterior a sua concretude (2006, p. 65). São *os olhos que ainda estão muito lúcidos* (p. 19), como se lê no poema homônimo. Temos sintetizado nestes dois poemas de abertura a apresentação do método – visual – e do objeto de observação do poeta – o espaço exterior – que poucas vezes voltaram a ser invocados conjuntamente e de maneira tão explícita¹⁶¹, uma vez que o que importa para o poeta é dar a ver o resultado da sua criteriosa criação.

É nesta procura pela concretização visual do espaço no texto poético que o diálogo com as artes que tem no olhar a sua gênese se torna tão profícuo. A procura pelo visual é tão constante que mesmo quando são estabelecidas relações com artes tidas como menos visuais – o caso da música e do texto literário, por exemplo – João Cabral encontra elementos conciliatórios para a sua existência visual.

As considerações realizadas nos capítulos anteriores sobre a aproximação do poeta com a arte espanhola - seja a literatura, as artes plásticas, o flamenco, a *corrida de toros* - nos permitem estender a discussão do diálogo interartístico e da escolha definitiva pelo visual-espacial verificáveis no conjunto da obra do poeta. No que concerne às relações estabelecidas com a arte literária, destacávamos naquele momento a presença da literatura medieval, da *Generación del 27* e do grupo *Dau al set*. Compartilhando com o texto cabralino o meio de concretização, em cada um desses períodos, e ao seu modo, a utilização do recurso visual se faz evidente e nele o poeta pernambucano encontra estratégias para a realização do seu próprio texto.

A literatura espanhola medieval caracteriza-se essencialmente pela transposição do discurso oral ao registro escrito, procedimento que dá origem aos *Romanceros*. Neste processo, fez-se necessário encontrar uma forma que continuasse garantindo a proximidade

¹⁶¹ Nos poemas do universo espanhol apenas em “Alguns toureiros” (p. 133-134) verificamos o aparecimento da primeira pessoa, da associação de um verbo visual e de um espaço: *Eu vi Manolo González/(...)/ Vi também Julio Aparicio (...)*.

com o público, antes alcançada pela palavra cantada dos *juglares*. É Berceo quem encontra um metro popular – imitando a estrutura da prosa – capaz de representar em signos linguísticos o que anteriormente era cantado. Neste trânsito poesia-prosa dos versos de Berceo podemos sugerir a existência, *sui generis*, de uma transposição icônica que posteriormente é empregada por João Cabral nos seus poemas de vertente social. Ao mesmo tempo há que se destacar o descritivismo caracterizador da poesia deste período. Transpor ao texto escrito os feitos heróicos dos *cantares de gesta* ou os preceitos e recomendações morais sugeridos nos *Autos* requer um diferente processo de elaboração da palavra. Para garantir a plasticidade e o efeito do que era visto em representações teatrais, também nos versos é necessário o cumprimento de uma transposição figurativa, processo no qual a concretude e a objetividade da palavra são fundamentais. Deste modo, ao recuperar os preceitos do “Catecismo de Berceo” (p. 359-360) - especialmente os de *Fazer com que a palavra leve/ pese como a coisa que se diga* e *Fazer com que a palavra frouxa/ ao corpo de sua coisa adira* – João Cabral evidencia a importância da escolha precisa do vocábulo para a representação concreta do seu objeto, fundamental para a posterior evocação feita pelo leitor.

Entre os elementos caracterizadores da *Generación del 27* se evidencia a revisitação da literatura espanhola medieval. À identificação com a forma e ao trato dado à palavra deste período literário se inscrevem nomes como os de Jorge Guillén e Miguel Hernández. Com estes dois poetas, João Cabral reafirma a preocupação com a construção do verso e com a função da palavra. O meticuloso trabalho da escrita, a depuração da palavra, para que expresse o objetivo, e o sugerido método *a régua e esquadro* (“Dois castelhanos em Sevilha”, p. 639), reafirmam a necessidade de um trabalho de elaboração para a transposição do objeto ao texto poético. Cabe ressaltar, ainda neste período, as figuras de Federico García Lorca e Rafael Alberti, poetas que transitaram entre as artes e que incorporaram aos seus versos recursos e temáticas de outros ambientes de composição. Entretanto se João Cabral se identifica com a brevidade e concisão albertianas em qualquer uma das suas expressões artísticas, ao falar de García Lorca destaca a prolixidade imagética do poeta, reforçando o caráter figurativo do texto literário e reafirmando a sua escolha pela síntese.

Ao incluir o grupo *Dau al set* nas considerações sobre a arte pictórica já antecipávamos o caráter interartístico que o caracteriza. O experimentalismo que lhe é peculiar materializa-se na revista homônima, em que pinturas e versos muitas vezes dividem a mesma folha de papel. A ruptura com os padrões literários existencialistas, herdados do período pós-guerra civil, bem como do realismo tremendista, proposto por Camilo José Cela, propiciou que este grupo atualizasse a transposição iconográfica em jogos de palavras e

imagens simultâneas que também apareceriam em obras dos pintores Joan Miró e Pablo Picasso. Em testemunho recolhido por Fábio Lucas diz o poeta: “Aquele grupo todo me atraía muito pela sua preocupação com o aspecto visual das palavras, o cuidado com a disposição da poesia no papel” (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 109). Os seus versos de “O poema” (p. 52) corroboram a compreensão do valor dado por João Cabral à transposição iconográfica: *A tinta e a lápis/ escrevem-se todos/ os poemas do mundo.// (...) // O papel nem sempre / é branco como/ a primeira manhã.// (...) // Mas é no papel,/ no branco asséptico/, que o verso rebenta”*.

A ruptura com a pressuposta temporalidade do texto poético se faz na aproximação com as artes plásticas, as artes pictóricas e as suas técnicas. Essa característica se apresenta nas palavras do poeta¹⁶², bem como nas posteriores leituras realizadas por sua crítica. A escolha pelo espacial e o consciente abandono do temporal tematizados no poema “Habitar o tempo” (p. 339-340) – *matar o tempo, enchendo-o de coisas;/ em vez do deserto, ir viver nas ruas/ onde o enchem e o matam as pessoas* – reafirmam a visualidade e o constante exercício de “dar a ver” as imagens.

Como assinala Benedito Nunes, o referido privilégio da materialidade pode ser compreendido, em suma, como a relevância espacial ou plástica da imagem, já no sentido do seu enquadramento analógico como o espaço da pintura ou da escultura (NUNES, 2003, p. 109). Deste modo, o uso recorrente de técnicas das artes plásticas e pictóricas – luminosidade, enquadramento, visão em perspectiva, detalhamento – tornam-se instrumentos para a composição da transposição figurativa, que concretiza objetos e espaços no texto poético.

As relações de João Cabral com as artes plástico-pictóricas ultrapassam o limite ibérico que neste estudo estabelecemos. Registram-se ao longo dos seus poemas nomes como os de Vicente do Rego Monteiro, Joaquim Cardoso, José Paulo Moreira da Fonseca, Aloísio Magalhães, Rafael Santos Torroella e Mondrian, que indiscutivelmente deixaram impressas marcas neste diálogo pictórico-poético que revelam os poemas cabralinos. Entre os artistas espanhóis, além dos já referidos poetas-pintores, Rafael Alberti, Federico García Lorca, Joan

¹⁶² “Eu tenho inaptidão auditiva completa, mas sou muito visual e aprendi as letras com facilidade” (MELO NETO, *apud* STEEN, 1981, p. 99); “A grande arte, para mim, é a pintura.” (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1985, p. 305); “O poema, para mim, é como se eu pintasse um quadro. Preciso ver como é que está ficando a forma dele” (MELO NETO, *apud* LUCAS, 2003, p. 115); “A pintura tem relação com a minha poesia. Eu estou muito mais perto da pintura do que da música. Qualquer linguagem participa das duas” (MELO NETO, *apud* EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 2006, p. 55).

Brossa e Antoni Tàpies, destacam-se Juan Gris, Pablo Picasso e Joan Miró como interlocutores do poeta.

As pontes estabelecidas com estes pintores transitam entre o iconografismo, a técnica e a representação. O trato dado por João Cabral à estruturação formal dos poemas, caracterizadora da representação iconográfica, se vê nutrido por diferentes, mas muitas vezes coincidentes, olhares criadores. Deste modo, o poeta encontra em Juan Gris o cuidado com a precisão das linhas, da representação seca e sem artifícios, o mesmo fazer geométrico que também caracteriza os versos do poeta Jorge Guillén; em Pablo Picasso, o enquadramento de um quadro cubista, adotando o uso das quadras caracterizadoras de grande parte dos seus poemas de temática espanhola, bem como as técnicas da colagem e da rotatividade, procedimentos ora utilizados para caracterizar a essencialidade do objeto, ora para apresentá-lo em sua totalidade¹⁶³. E, em Joan Miró, primeiramente – durante a organização da tipografia *Livro Inconsútil* –, na escolha de letras e tamanhos para a imprensa, como também das gramaturas do papel – e, depois na publicação do estudo crítico sobre o pintor, a abolição da tridimensionalidade, dos limites da moldura e, principalmente, no trabalho de dentro para fora que realiza o pintor¹⁶⁴, um processo, muitas vezes reconhecido por João Cabral.

No que concerne à representação, isto é, à transposição figurativa, constatamos como o poeta se identifica com os pintores que foram rompendo ao longo da sua obra com a construção imitativa pressuposta na cópia e avançando para a compreensão da obra de arte como um exercício da originalidade. Assim, a identificação com Joan Miró, ultrapassa o iconografismo e se desdobra na procura do olhar inaugural, da representação desprovida de memória e no processo de dissecação das representações espaciais, na procura do genuíno e da síntese. A constatação de Aguinaldo Gonçalves é fundamental para esta discussão, ao afirmar que se pode falar de uma *pintura de superfície* em Joan Miró e de uma *poesia de superfície* em João Cabral, uma vez que ambos nos impossibilitam de nos valermos de memórias como forma de preencher e alimentar convenções, a partir do primeiro traço ou da primeira imagem criada (GONÇAVES, 1989, p. 148).

Se da relação com as artes tidas como clássicas – como é o caso da literatura e da pintura – João Cabral se apropria notadamente da transposição iconográfica e dos métodos utilizados para a concretização do objeto no seu espaço de representação, no contato com as

¹⁶³ “Cabral analisa uma imagem à medida que a propõe, modificando-a ou abandonando-a, enquanto explica seu procedimento numa busca manifesta de precisão” (PEIXOTO, 1983, p. 75).

¹⁶⁴ (...) “Joan Miró, começou a pintar do meio do quadro para o lado; sem consideração do limite do quadro, como se o quadro dele estivesse derramando: pintura de dentro para fora” (EXTREMERA TAPIA e TRÍAS, 2006, p. 55).

artes populares o poeta centra-se nos objetos da sua representação. É interessante observar que o estatuto de arte atribuído a essas manifestações foi por muito tempo identificado na tradição espanhola com a sua representação nas artes literária e pictórica. A aproximação realizada por João Cabral, no entanto, inverte tal premissa e lhes atribui importância ao serem elas as que deixam legados para a arte literária, ou pelo menos para a sua arte poética. Deste modo, *corrida de toros*, *cante* e *baile flamenco*, tomados a partir da visualidade, são desidratados de qualquer representação folclórica, para serem, também eles, exemplos de contenção, equilíbrio e concisão.

É neste universo das artes populares que João Cabral encontra os símiles do poeta nas figuras do toureiro, do *cantaor* e da *bailaora*. Viver no extremo e no limite é a certeza da unicidade da execução, seja da *corrida*, do *cante*, do *baile*, seja do poema. Técnicas e ritmos se repetem, mas a conformação de cada movimento é genuína, como único é cada verso.

Dessa maneira, na aproximação cabralina às artes espanholas fica assentada a importância da visualidade para a concretude dos versos. Em um percurso que se inaugura à distância com o olhar nas artes clássicas, imortalizadas em livros e telas, o poeta segue o seu trânsito pelas artes populares, dinâmicas e sempre outras até alcançar o visível cotidiano, das ruas sevilhanas e as suas gentes. É quando então, o espaço rompe os limites do verso.

4.2 O espaço poético: além do limite do verso

As referências espaciais que se enunciam nas construções visuais cabralinas nos remetem ao questionamento da importância do espaço como elemento constituinte do texto poético. Se complicado tem sido firmar o lugar do espaço no texto narrativo, tanto mais no texto poético, já que a maioria dos estudos aponta para o seu tratamento formal apenas como lugar de inscrição dos versos.

A distorcida interpretação, muitas vezes, continua sendo atribuída ao espaço nas análises literárias deve-se não somente à origem etimológica da palavra – o vocábulo latino *spatium* consistia em uma extensão territorial ou temporal entre dois pontos delimitadores –, mas também à definição atribuída a ela na Filosofia antiga. Para Platão, o espaço “é o habitáculo das coisas criadas, receptáculo do ser. Como carece de figura, é o que propriamente não é, mas do que é preenchido” (1975, p. 560-561). Tal definição evoca o espaço como extensão territorial ou temporal, que pode ser ocupado por outro elemento que não o próprio espaço. Entende-se, por esta apropriação, a constante tendência dos estudos literários em atribuir-lhe valor de cenário, no qual atuam personagens.

Outra definição derivada da origem etimológica do termo é a de que o espaço é a transposição de certa realidade geográfica – um país, uma cidade, uma rua – ao texto literário. A preocupação primeira é, então, a de averiguar o grau de correspondência entre os âmbitos topográficos reais e ficcionais, sendo reconhecida a obra pela sua capacidade imitativa. Claro está que, em um poeta tão espacial como é João Cabral de Melo Neto, tal transposição de espaços é explícita – nos poemas dedicados a Recife e a Sevilha, particularmente. Contudo não se pode esperar que os seus poemas estampem espaços geográficos tal como estes se apresentam, uma vez que, ao valer-se da assimilação de uma realidade geográfica localizável, já não realiza uma aproximação de medida geométrica, mas submete o espaço visto ou vivido ao trabalho de criação e experimentação. Compartilhamos com Jesús Camarero o pensamento que

O espaço pode ser um objeto, mas também um fenômeno; pode ser percebido, mas também re-construído ou representado. Em todo caso, sempre se trata daquilo que está próximo ao homem, a coisa primitiva, o lugar de origem, do destino e da atividade do homem. [...] O espaço é a matéria que a incansável atividade humana transforma sem parar (CAMARERO, 1994, p. 90)¹⁶⁵.

Acreditando na autonomia que recebe o texto literário a partir do momento em que determinado espaço é configurado como o seu elemento integrador, entendemos que nos poemas de João Cabral o lugar de origem – Recife –, o lugar de destino – Sevilha –, bem como a intimidade destes lugares dada a conhecer pelo poeta, afastam-se dos estereótipos espaciais e culturais pelos quais são habitualmente conhecidos e inauguram uma nova realidade, baseada na reconstrução destes entornos e as suas realidades, indiscutivelmente assentada no trabalho criativo do texto poético. Compartilhamos esta compreensão com Antonio Garrido Domínguez (1996, p.720), para quem esta é a única e cabível forma de se entender a apropriação do espaço “se não se quer cair no realismo superficial, que desnaturalizaria a essência da obra literária produtora de mundos possíveis” (GARRIDO DOMÍNGUEZ, 1996, p. 720).

Como vimos assinalando, a percepção e o entendimento do espaço como elemento significativo no âmbito poético são ainda muito reduzidos. Verificamos quão pouco se sistematizam essas discussões nos estudos de Teoria Literária e como a maioria deles não

¹⁶⁵ El espacio puede ser un objeto pero también un fenómeno, puede ser percibido pero también re-construido o representado. En todo caso se trata siempre de aquello que es cercano al hombre, la cosa primera, el lugar de origen, del destino y de la actividad del hombre. [...] El espacio constituye la materia que la actividad incansable del hombre transforma sin cesar (CAMARERO, 1994, p. 90).

supera a compreensão da transposição iconográfica atribuída ao texto poético, reduzindo a análise do seu espaço à apropriação e uso das folhas de papel. No entanto concordamos com Luis Bueno, para quem as representações “ganham seu lugar no espaço da página pela palavra que (...) será lida e interpretada” (BUENO, 2002, p. 276). Não pretendemos negar a importância do trabalho iconográfico para o texto poético, como inclusive já destacamos nas considerações sobre a criação da visualidade cabralina. Contudo constatamos como grande parte dos estudos críticos sobre a obra do poeta limita-se à verificação da execução desta materialidade – o rigor na busca da forma, das rimas assonantes, das quadras perfeitas – despreocupando-se do material espacial utilizado para esta realização. Interessa-nos ressaltar que a existência do trabalho iconográfico tem um fim maior, que é o de permitir uma aproximação interpretativa a este material impresso.

Outro trato habitual dado à presença do espaço no texto poético é o de que ele se caracteriza única e exclusivamente como “expressão do espaço interior de um eu lírico” (ÁLVAREZ MÉNDEZ, 2002, p. 13), isto é, sua representação é motivada pela impressão subjetiva da voz poética, limitada, muitas vezes, a sentimentos, sensações e sentidos, mais que a realidades objetivas e objetos concretos. Tal interpretação – outro extremo da transposição do espaço referente identificável – descarta a possibilidade de um trabalho de reconstrução do entorno afastado de afetos e memórias, cuja existência é incontestável na poética cabralina. Deste modo, não podemos concordar com Rodolfo Borello quando afirma que o “mundo exterior provoca na subjetividade dos que o observam reações que estão condicionadas a duas notas: (...) ou a aversão devido ao seu desagrado ou o desejo de viver nesse entorno quase sempre não possuído e inalcançável” (BORELLO, 1994, p. 22).

Os mundos poéticos recriados por João Cabral são, ao contrário, mundos vividos e alcançados, inclusive possibilitadores de leituras de cunho extraliterário. Com a intimidade do que nasce – no caso de Recife – e com a intimidade paulatinamente adquirida – no caso de Sevilha – o olhar para estes espaços não será nunca o estrangeiro, senão o íntimo. O processo de intimidade adquirida, observado ao longo dos poemas de temática espanhola até a concretização dos poemas sevilhanos, conduz-nos inevitavelmente à leitura da poética do espaço feita por Gaston Bachelard. Se “a casa natal e o que se vive nela está inscrito para sempre” (BACHELARD, 1978, p. 206), veríamos justificada a recorrência dos espaços pernambucanos na poética de João Cabral. Verificamos, porém, que no que se refere aos poemas sevilhanos o mesmo processo se desenvolve desde o olhar que de longe alcança a cidade, logo vagando pelas ruas e praças até penetrar na intimidade das casas, que se

miniaturizam em corpos de mulheres sevilhanas que inauguram o símile da Sevilha mulher, esta mulher-casa-cidade que também se inscreve no homem que nela habita.

Nesta íntima relação estabelecida com a cidade-mulher cria-se um olhar reflexo no qual as duas se (con)fundem. Deste modo, por vezes se conhece o espaço da cidade de Sevilha pelo corpo da mulher e, por outras, os contornos geográficos sevilhanos são os que revelam as curvas e a intimidade feminina. O espaço assume então papel decisivo para a construção do poema, em primeiro lugar – e como destacamos anteriormente – porque geralmente está presente de forma explícita, reafirmando o fato de que “todo o texto literário se encontra estreitamente vinculado ao espaço” (ZUBIAURRE, 2000, p. 15).

Ainda sobre a tentativa de apreensão do significado do espaço no texto literário destacamos o estudo de Luis Alberto Brandão, “Espaços literários e suas expansões” (BRANDÃO, 2007, p. 207-220). Nele, Brandão propõe uma sistematização do espaço na literatura, dividindo o seu aparecimento em quatro grandes grupos, a saber, *representação do espaço*, *espaço como forma de estruturação textual*, *espaço como focalização* e *espaço da linguagem*.

Embora alguns dos conceitos apresentados pelo estudioso já tenham sido apresentados indiretamente, recuperemo-los brevemente. Na categoria *representação do espaço*, Brandão observa uma despreocupação com a indagação do mesmo, uma vez que a sua existência interessa exclusivamente como universo extratextual. O espaço é então físico, concreto e, muitas vezes, identificável. A segunda categoria – *estruturação espacial* – inclui os procedimentos formais de estruturação textual, especialmente os recursos que produzem o efeito de simultaneidade. É neste âmbito que discute a espacialidade *versus* a temporalidade, recuperando os estudos de Joseph Frank – *The idea of spatial form* – e Georges Poulet, “O espaço proustiano”. No *espaço como focalização* destaca o papel da visão, tida como uma faculdade espacial, para a apreensão do mesmo e entendida como “a ‘voz’ ou o ‘olhar’ do narrador” (BRANDÃO, 2007, p. 211). Finalmente, destaca a *espacialidade da linguagem*, na defesa de alguns teóricos de que a palavra também é espaço, uma vez que é composta por signos que possuem materialidade.

O denso estudo de Luis Alberto Brandão não pretende discutir, no entanto, como estes espaços operam na concretização do texto literário e evidencia o tratamento fragmentário que se tem dado a eles como elementos constituintes do texto poético e narrativo. Deste modo, a ausência de estudos mais exaustivos sobre a assimilação do espaço como material produtivo para o texto poético, bem como as averiguações realizadas sobre a importância da integração e elaboração do espaço espanhol para a concretização da obra cabralina, apontam-nos à

necessidade de procurar novos conceitos e discutir a construção do entorno como material literariamente produtivo. Para isso contamos com alguns termos propostos e definidos por Natalia Álvarez Méndez no seu estudo *Espacios narrativos* (2002), que ampliam a discussão sobre o espaço e a sua realização no texto literário. Como o título da obra sugere, essa autora faz uma análise exaustiva da presença do espaço na narrativa. Valer-nos-emos de algumas das categorizações que apresenta, sempre e quando nos pareçam pertinentes para a análise do texto poético. Pomos em diálogo, ainda, vozes de outros críticos que possam contribuir para a discussão e também proposições próprias, uma vez que acreditamos que este é um diálogo que apenas se inicia.

Álvarez Méndez categoriza, então, a existência de quatro diferentes espaços no âmbito literário, a saber, o *espaço do discurso*, o *espaço referente*, o *espaço do significado* e o *espaço da leitura*, que apresentamos brevemente.

O *espaço do discurso* se configura como o conjunto de signos que se conjugam no discurso textual marcando a importância da página como suporte material destes mesmos símbolos e, portanto, seu significado como espaço textual. É, *a priori*, o lugar escolhido para uma leitura de identificação da estrutura do texto poético, estratégia utilizada com bastante frequência por aqueles que se acercam aos poemas de João Cabral, “reduzindo a leitura a uma simples operação de constatação, ao invés do chamamento à interpretação e à reflexão típica da lírica moderna” (BUENO, 2002, p. 275-276). Com dito, não pretendemos com a citação da anterior colocação de Luis Bueno negar a importância do espaço do discurso para a interpretação do texto poético, mas concordamos com o crítico quanto à transposição iconográfica realizada neste espaço dever ser um convite a uma leitura que ultrapasse os limites do impresso-verificável e se estenda ao trabalho de criação, a que os versos são submetidos.

Como *espaço referente* se entendem aqueles espaços que são dados a conhecer como zona geográfica da realidade – um espaço concreto e verificável – que nutre o discurso textual. São, em suma, elementos de referencialidade, abundantemente identificados nos poemas de temática espanhola de João Cabral. Ainda inscrevemos como espaço referente o que viemos denominando de espaços culturais espanhóis – literatura, pintura, *corrida de toros*, *cante* e *baile flamencos* – entendendo que, conjuntamente com os espaços geográficos localizáveis, conformam o espaço espanhol conhecido, transitado e elaborado como discurso poético por João Cabral.

O *espaço do significado* é o lugar de criação por excelência. Visualidade e construção firmam as bases para a abertura de um novo espaço, conciliador do referente identificável e da

elaboração imaginativa do poeta. É nele que o texto poético se efetiva como trabalho criador e onde as técnicas empregadas, as escolhas dos lugares e objetos recebem o olhar que lhes garante a existência poética, alcançada pela transposição figurativa (MONTELEONE, 2004).

Finalmente, como *espaço da leitura*, essa autora entende o diálogo entre o texto escrito e o leitor, destacando a indiscutível importância da sua tarefa na atribuição de significado ao que é lido. A interação entre o texto e o leitor também é estimada por João Cabral, ainda que pouco evidenciada nos textos críticos sobre a obra do poeta. No caso particular dos poemas de temática espanhola, esta nova realidade habitada e trabalhada no texto literário conduz à observação de como este espaço é assimilado pelo leitor estrangeiro, que o constrói, de certo modo, mediado pelo olhar do poeta.

Apresentadas as linhas gerais de cada um dos espaços caracterizadores do texto literário, a seguir nos deteremos nos três primeiros com mais vagar, estabelecendo as relações cabíveis com o texto poético cabralino. Entendemos que o trabalho espacial a que são submetidos os versos nos possibilita encontrar respostas para a poesia de um João que, mais do que observar a Espanha, suas *bailaoras*, seus *cantaores* e seus toureiros, reinventou-os.

4.2.1 O espaço do discurso ou a primeira impressão do espaço

“Assim começa o espaço, somente com palavras, com signos traçados sobre a página branca”. A sentença de abertura da obra *Especies de Espacios* de Georges Perec (2003, p. 33) é um convite para a avaliação da importância do meio material – e a sua utilização – para a construção do texto poético. Já antecipamos a questão quando, defendendo o aspecto visual dos poemas cabralinos, adotamos o termo transposição iconográfica entendendo-o como a distribuição dos signos na página como projeção visual. A escolha pela designação *espaço do discurso*, alcunhada por Álvarez Méndez (2002), se deve à amplitude de discussões possibilitadas pelo termo. Afinal, no que concerne à poética cabralina, as imagens se constroem não só pela transposição do ícone, mas principalmente na sua elaboração e organização pelo – e no – discurso. Destacamos já no início destas colocações que não pretendemos inscrever João Cabral no movimento da Poesia Visual, cuja obra se centra indiscutivelmente na projeção visual iconográfica, mas em uma poesia da visualidade, na qual o papel surge como o primeiro espaço concreto trabalhado pelo poeta.

Como assinala a discussão sobre os limites entre a poesia e a pintura, as representações visuais na arte poética não são uma invenção da arte contemporânea. Ao longo da História, o gosto pela impressão de imagens em textos poéticos está registrado nos

labirintos, anagramas, hieróglifos e acrósticos, que já demonstravam a possibilidade de se comporem poemas com uma disposição textual que não se baseasse única e exclusivamente na linearidade do discurso convencional. A disposição unitária da letra e da imagem vista nestes poemas dá margem ao pressuposto de que “a linguagem não significa, é”¹⁶⁶ (CARBANCHO CORTÉS, 1998, p. 37). A síntese entrevista entre o ícone e a imagem também é cara a João Cabral. Na procura da palavra concreta e a sua essencialidade, organiza os seus versos de modo que a disposição das palavras no poema singularize-as. Como afirma Benedito Nunes, “atinge-se na mineralização reconhecida da linguagem, que dá nova direção à vontade de petrificar, a equivalência entre imagem e palavra ou entre palavra e coisa, que é o mistério sem mistério da poesia” (NUNES, 2007, p. 26).

Contudo a noção do papel como espaço de suporte dos signos aparece frequentemente retomada ao final do século XIX na figura do poeta Stéphane Mallarmé e seu *un coup de dés*. No jogo consciente que realiza com os conceitos de tempo e espaço poéticos, faz da página, mais do que receptáculo imóvel dos versos, espaço dinâmico conduzido pelo ritmo descontínuo das palavras organizadas em posições assimétricas, utilizando-se para tanto de diferentes tipologias, das dobras de papel, das pausas e dos brancos que evidenciam o trabalho de construção a que a linguagem é submetida. *Un coup de dés* retoma na modernidade o questionamento do limite entre as artes literárias e pictóricas, uma vez que pode ser apreendido tanto como um quadro a ser lido, como um poema a ser visto.

Hugo Friedrich, em *A estrutura da lírica moderna* (1991), destaca na obra de Mallarmé, entre outras características, a ausência de uma lírica de sentimento e inspiração, a imaginação guiada pelo intelecto, o manuseio das forças impulsivas da linguagem e a equiparação da poesia com a crítica poética, caracterizações essas facilmente transpostas à figura de João Cabral, observadas pela sua crítica e confirmadas pelo poeta: “Admiro em Mallarmé o rigor, o trabalho de organização do verso. Não me agrada o lado prosódico, muito apegado à tradição melódica: nada inovou quanto à metrificacão” (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1999, p. 327). Enfatiza-se nas suas palavras a identificação com a construção concreta, visual e espacial do poema, ao passo que a suspensão temporal que lhe é peculiar registra-se na não identificação com o melódico, isto é, com a temporalidade da arte musical.

Seguindo o legado deixado por Mallarmé e a tradição da poesia ideogramática, uma série de outros poetas e pintores dedica as suas obras à questão da representação interartística. Cada um ao seu modo, Guillaume Apollinaire (com seus *Caligrammes*), dadaístas, futuristas,

¹⁶⁶“(…) el lenguaje no significa, es” (CARBANCHO CORTÉS, 1998, p. 37).

concretistas e surrealistas experimentam e rompem espaços poéticos-pictóricos. Dentre as muitas considerações que poderiam ser derivadas destas obras, interessam-nos particularmente as colocações de Octavio Paz (1994) sobre o poema-objeto de André Breton – que ecoam posteriormente na obra de Joan Brossa – e as de Núria D’Asprer Hernández de Lorenzo (2008) sobre os *tableaux-poèmes* de Piet Mondrian.

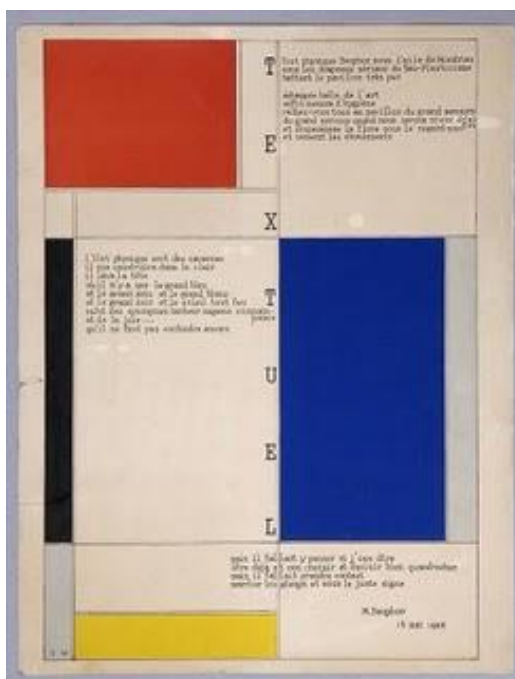
No capítulo intitulado “Poemas mudos y objetos parlantes”, de *La estrella de tres puntas* (1994), Octavio Paz define o poema-objeto como uma criatura anfíbia que vive entre dois elementos: o signo e a imagem, a arte visual e a arte verbal. Deste modo, estas obras se contemplam e se leem ao mesmo tempo. Seguramente os poemas de João Cabral não podem ser lidos dentro da perspectiva do poema-objeto na sua apreensão primeira; afinal, as imagens criadas nos seus versos se fazem presentes pelo exclusivo trabalho linguístico do poeta. No entanto, o seu já referido fascínio pelo caráter sintético e a busca pela relação original entre o objeto e a palavra remetem-lhe muitas vezes à apresentação simultânea da imagem e da palavra, na qual os signos gráficos tendem a converter-se em imagens, confirmando as palavras de Antônio Houaiss de que “em João Cabral de Melo Neto a predominância é acintosamente plástica, o que dá o sentido pictural e até arquitetônico de muitos de seus poemas e o que é até condição prévia de conhecimento para que o leitor possa ‘percebê-los’” (HOUAISS, 1976, p. 225).

A presença de Mondrian impressa na poética cabralina em “O sim contra o sim” (p. 273-277) desvela a identificação do poeta com o pintor das linhas medidas, que procura na concisão da forma o controle da fruição e um olhar criador sempre novo¹⁶⁷. Conhecido pelos seus planos retangulares, justapostos pelo contraste de cores e o branco, cria com todas as possibilidades da linha reta – na horizontal e na vertical – dimensões sempre outras.

Além da identificação que se lê nos versos do poeta, a obra de Mondrian conhecida como *tableaux-poème* também é frutífera para a representação espacial dos versos. No caminho contrário das aproximações que até agora fizemos, esta obra parte do espaço pictórico e apropria-se do poético. Trata-se, como aponta Núria D’Asprer (2008), de uma experiência destinada a produzir um novo objeto a partir de um processo de cooperação, articulando os dois meios expressivos e rompendo com os seus usos convencionais. Nesta composição, o branco acolhe o texto como retângulo da página. Uma barra vertical divide o quadro e a verticalidade das letras “TEXTUEL” é interrompida pelos últimos versos com o objetivo de destacar a impossibilidade da escolha entre a pintura e a escrita. A

¹⁶⁷ *Fez-se enxertar réguas, esquadros/ e outros utensílios/ para obrigar a mão/ a abandonar todo o improviso.* (“O sim contra o sim”, p. 273-277)

autorreferencialidade é outro elemento que se destaca na obra: à designação do quadro como tal, se somam outros quadros, nos quais se altera a cor e o texto, em uma sucessão de quadros e retângulos que poderia ser infinita:



Textuel. 1928. Piet Mondrian

O jogo originado nas incontáveis aberturas dadas pela pintura é transposto por João Cabral ao signo literário nos versos do já citado poema “A lição de pintura” (p. 375):

Quadro nenhum está acabado,
disse certo pintor;
se pode sem fim continuá-lo,
primeiro, ao além de outro quadro

que, feito a partir de tal forma,
tem na tela, oculta, uma porta
que dá a um corredor
que a leva a outras e muitas outras.

O reconhecimento da infinitude do quadro registra-se não apenas na impossibilidade do seu fim – *Quadro nenhum está acabado* –, mas também nas infinitas aberturas dadas pela forma – *tela, porta, corredor* – que conduzem os olhos ao exercício de identificação dos quadros e retângulos. De modo bastante similar ao poema, como se registra nos versos de “O que se diz ao editor a propósito de poemas” (p.391): *Um poema é o que há de mais instável:/ ele se multiplica e divide,/ se pratica as quatro operações/enquanto em nós e de nós existe.*

Tomando o espaço do discurso como a organização das palavras na página, damos por entendido que o seu traçado visual se projeta na montagem do texto. Em alguns deles, como os caligramas e a poesia visual, esta projeção constrói-se pelo chamamento ao olhar direto, isto é, a imagem espacial do poema é o primeiro convite para a sua interpretação. Não podemos desconsiderar, no entanto, que as métricas entendidas como clássicas também atendem às questões gráficas do poema. A organização dos versos, os encavalgamentos, as pausas, formam não apenas seu padrão rítmico, mas sua representação gráfica e as imagens derivadas desta construção. Como sintetizam Luiz Santos e Silvana Oliveira:

No caso dos textos poéticos, contudo, o espaço também diz respeito ao modo como as palavras ocupam a página. O texto poético pode eleger a própria palavra como um espaço: o signo verbal não é apenas decodificado intelectualmente, mas também sentido em sua concretude. Sobretudo, é possível explorar na poesia escrita, a visualidade da palavra: o signo verbal como imagem (SANTOS e OLIVEIRA, 2001, p. 74).

O contato de João Cabral com a arte literária espanhola será especialmente frutífero para o desenvolvimento das suas formas de representação no espaço. Além do já comentado exercício tipográfico, desenvolvido com as impressões da *Livro Inconsútil*, a leitura dos poemas medievais espanhóis e a convivência com o grupo *Dau al set* apresentam ao poeta novas formas para a impressão dos seus versos.

Das formas estróficas escolhidas por João Cabral destacam-se a *cuaderna vía* e as *redondillas*, todas elas com sua origem na poesia medieval espanhola. A importância desta constatação registra-se primeiramente no caráter popular dos versos escolhidos, isto é, na relação por eles mantida com tradição oral e popular. São estruturas que se aproximam do discurso em prosa, presentes também nos *cantares de gesta* e nos provérbios e refrãos populares, como destaca Tomás Navarro (1995, p. 71). Outra característica relevante é que todas estas formas se organizam em estrofes de quatro versos. A escolha de João Cabral registrada explicitamente no poema “O número quatro”¹⁶⁸ (p. 370) e visualizada nos versos “A lição de pintura” (p. 375) é sintetizada por Danilo Lôbo nas seguintes palavras:

Em português, a palavra “quaderna” é usada em heráldica para denotar um objeto quadrado, mas também significa a face do dado que apresenta quatro pontos. O número quatro está implícito na palavra quadra, que indica também um espaço quadrado. Fisicamente, nenhuma outra estrofe poderia melhor exprimir o conceito de quadrado do que a quadra ou o quarteto (LÔBO, 1981, p. 110).

¹⁶⁸ *O número quatro feito coisa/ ou a coisa pelo quatro quadrada/ seja espaço, quadrúpede, mesa,/ está racional em suas patas;/ está plantada, à margem e acima/ de tudo que tenta abalá-la,/ imóvel ao vento, terremotos,/ no mar maré ou no mar ressaca./ Só o tempo que ama o ímpar instável/ pode contra essa coisa ao passá-la:/ mas a roda, criatura do tempo,/ é uma coisa em quatro, desgastada.*

A estrutura dos blocos de quatro versos – ou a sua divisão, em poemas dísticos; ou a sua multiplicação, em poemas com estrofes múltiplas de quatro – materializa referentes geográficos e objetos na folha de papel, que também se faz espaço ao albergar a compacta forma da pedra que se faz visível com a organização dos versos.

Outro recurso da poesia espanhola do qual se apropria João Cabral é o uso da rima toante, contraponto, como diz o poeta, da tendência à rima “cantante” da língua portuguesa. A renúncia ao ritmo melodioso imposto pela rima confirma de algum modo a desconsideração do poeta pelas questões temporais e a sua opção pelo espacial, pela registro da coisa concreta no espaço e, por isso, “*raríssimos são os casos de rimas, salvo as toantes, e estas são freqüentes sobretudo como ‘molde’ ou ‘forma’*” (HOUAISS, 1976, p. 225).

Deste modo, no que diz respeito aos versos, a experiência espanhola assumida por João Cabral pode ser sintetizada no uso das quadras, nos versos de oito sílabas e no emprego das rimas toantes, observável na grande maioria dos poemas dedicados ao universo espanhol, compostos com quatro estrofes de quatro versos. A simetria do quatro remete-nos, uma vez mais, ao desejo de dar a ver, em primeiro plano, cada uma das faces do objeto composto em sua tridimensionalidade.

Finalmente, e retomando as anteriores colocações sobre os limites interartísticos entre a poesia e a pintura na representação do espaço, parece-nos imprescindível assinalar a presença de Joan Brossa como interlocutor de João Cabral. As influências do João brasileiro no Joan catalão aparecem nas considerações sobre as relações do poeta com as artes pictóricas espanholas, no intento de fazê-lo um poeta mais próximo da realidade social em que vivia. Contudo cremos que não passa inadvertidamente a Cabral a relação de Brossa com a representação visual do poema e, muito menos, que ele é o paradigma da poesia visual na Espanha (LÓPEZ GRADOLÍ, 2007, p. 14). Na criação fronteiriça entre o plástico e o escrito, Brossa projeta uma imagem que sintetiza ao máximo, com o menor número de recursos, a sua criação, assim “afastando-se cada vez mais daquela conceituação clássica de beleza, onde a depuração da realidade eleva ao sublime a obra de arte, João Cabral e Joan Miró [e também Joan Brossa] fazem do espaço de superfície do papel em branco ou da tela o ‘receptáculo do dinâmico’” (GONÇALVES, 1989, p. 148).

Reiteramos depois dessas considerações a importância da impressão dos versos na página como primeira apreensão do espaço poético. Afinal, é ela quem conduz a leitura – seja pelo ritmo, pela organização das estrofes, seja pelos brancos do texto – dando parâmetros a ser seguidos pelo leitor. É também neste espaço que o poeta opera com os objetos e espaços

referentes para que, atribuindo-lhes novos significados, possam ser assumidos e plenamente entendidos no contexto em que estão inseridos.

4.2.2 O espaço referente ou retratos geográficos

“O espaço que ocupo seria, especialmente, aquele que **vejo**”. A afirmativa de Luis Santos e Silvana Oliveira (2001, p. 68) cabe como exemplo da relação mantida por João Cabral com os espaços geográficos reunidos na sua obra poética. Podemos ir além e reconstruir a premissa de tal forma que, para o poeta, o espaço que habita seria, especialmente, aquele que poetiza. Deste modo, a presença de lugares geograficamente identificáveis se torna manifesta e reforça a importância do espacial para a construção do significado do texto poético. Ainda que outros espaços também contribuam para a composição dos poemas, Recife e Sevilha tornam-se os referentes mais constante e intimamente trabalhados pelo poeta, revelando que o espaço de origem e o espaço de destino são paradoxalmente iguais e complementares.

Enquanto a opção pela visualidade se anuncia nos primeiros versos de João Cabral, a presença dos espaços geográficos se evidencia a partir dos seus poemas de vertente social – “O cão sem plumas” (1950), “O rio”¹⁶⁹ (1954) e “Morte e vida severina” (1956) – nos quais o Capibaribe e o sertão vão revelando a geografia pernambucana. É, contudo, a partir do livro cujo título já sugere a apropriação dos espaços – *Paisagens com figuras* (1956) – que os referenciais geográficos se tornaram constantes. Vale destacar que esta aproximação ao espacial se dá a partir do momento em que o poeta se encontra na Espanha. Certamente, a identificação com a concretude desta cultura e desta poesia favorece o gosto pelo espacial, também palpável e real: “A partir dali [Barcelona], acentuei minha vocação para absorver a vida exterior e não para exteriorizar minha vida interior” diz o poeta a José Castello (MELO NETO, *apud* CASTELLO, 2006, p. 99).

No trânsito de João Cabral pelos espaços espanhóis há um lugar anterior que não pode ser esquecido: o seu espaço de origem. O seu texto não pode desligar-se do chão, da história e das relações natais, “é de um localismo obsessivo”, como afirma Fábio Lucas (LUCAS, 2003, p. 93). Pernambuco, ou mais especificamente, o Recife é o ponto para onde convergem todos os demais espaços. Assim testemunha o poeta a Antônio Carlos Secchin: “Saí do Brasil em 1947, meu primeiro posto foi o vice-consulado em Barcelona. Nos arredores da cidade, vi

¹⁶⁹ “Considera “O rio” um poema fronteiro à geografia, uma espécie de carta geográfica em versos. Para escrever, trabalha sempre com um mapa do Capibaribe a seu lado, imagem eloquente do poeta viajante a manejar seus versos voadores” (Castello, 2006, p. 118).

paisagens áridas como as do Nordeste, era uma espécie de volta a Pernambuco” (MELO NETO, *apud* SECCHIN, 1999, p. 330).

Espanha e Pernambuco manterão um grau de identificação tão grande que, por vezes, um pode ser lido no outro¹⁷⁰. Será, no entanto, da similitude e da complementaridade encontrada pelo poeta entre Sevilha e o Recife que resultará grande parte dos poemas ambientados no espaço espanhol. Diz o poeta em entrevista recolhida por Ricardo Souza de Carvalho:

A Andaluzia é, do ponto de vista agrícola, a região mais fértil da Espanha. E foi a região do mundo com que mais me identifiquei: devo lembrar que sou pernambucano da Zona da Mata, zona fértil, e não do sertão, embora me identifique melhor com o sertão seco [...]. Os meus sentimentos entre a Andaluzia e a Mancha e Aragão têm a mesma ambigüidade que existe no meu eu pernambucano, entre o homem de Zona da Mata, fértil, e do sertão, seco, que conheço apenas de passagem, mas que me marcou profundamente. Há uma afinidade entre a Mancha e Aragão e o nordeste seco, mas nenhuma entre o nordeste da Zona da Mata e a Andaluzia (MELO NETO, *apud* CARVALHO, 2006, p. 153).

É neste paralelo que o poeta toma Sevilha como complemento do seu sertão e inaugura o símile da Sevilha-mulher. Reverso do arrecife árido é terra fértil, cidade que acolhe em oposição ao sertão que convida ao retiro, das ruas que chamam à intimidade e não conduzem à solidão, e que por dar-se tanto, habita o que dela se apropria.

A aproximação do poeta à cidade de Sevilha pode ser compreendida, em primeira análise, desde a perspectiva dos escritos de viagem, uma vez que, na vida diplomática exercida por João Cabral, “a viagem era uma circunstância indispensável para a carreira e a linguagem era uma decorrência dos temas tomados em cada lugar, cuja história e geografia me interessavam” (MELO NETO, *apud* FRANCESCHI, 1998, p. 24).

É neste deslocar-se que se concretiza o encontro entre o lugar familiar e o lugar adotado, na vinculação de espaços que originariamente pertencem a planos diferentes. Deste modo, como acentua Georges Poulet, “os lugares não são irremediavelmente isolados, nem condenados a um único lado de acesso” (POULET, 1992, p. 64). Se unem e se tocam de maneira que objetos, seres e espaços perdem a sua exclusividade sem perder a sua originalidade. Então é possível encontrar, em Brasília, “A sevilhana que não se sabia” (p. 599-602) e, em Sevilha, a *secura* do sertanejo na figura do toureiro. Para Luiz Costa Lima, a conjugação entre as duas paisagens tão afastadas naturalmente se deve ao desejo de João

¹⁷⁰ “Estuve en España seis veces, con un total de trece años. Y España me llegó al alma tanto como Pernambuco. Muchas veces hablo de Pernambuco hablando de España. Y muchas veces hablo de España hablando de Pernambuco. Por ejemplo, en mi libro **Paisagens com figuras** hay dieciocho poemas: nueve sobre Pernambuco y nueve sobre España. Y tengo la impresión de que hay poemas que con sólo algunas modificaciones podrían ser tanto de un lugar como de otro” (MELO NETO, *apud* CRESPO, 1975, p. 20-21).

Cabral de ressaltar certa ideia de homem comum aos dois espaços (COSTA LIMA, 1995, p. 281-282). Para o crítico, na desnudez árida das duas regiões se identificam os homens nelas gerados, secos, sem hálito de chuva.

Há que se destacar, no entanto, a existência de elementos exclusivos de cada espaço, que garantem a sua incondicional individualidade. Assim, se por um lado se tocam e se deixam ler um no outro – como é o caso de Recife e Sevilha nos poemas cabralinos – por outro, não perdem o que lhe é genuíno e muitas vezes só compreendido e diferenciado por aquele que adote o olhar local e transite por este espaço, como se da sua casa se tratasse¹⁷¹.

Na constante procura pela Sevilha real e presente, o poeta abandona possíveis construções confessionais derivadas da experiência do viajante, como também as impressões turísticas que caracterizam frequentemente o olhar para esta cidade¹⁷². A isenção de emoções e registros pessoais na maioria dos versos possibilita que os referentes apareçam despidos dos seus rótulos e que o poeta consiga chegar até eles com o seu olhar de geômetra, registrando-os na sua essencialidade. Concordamos com Benedito Nunes, ao dizer que “essa fidelidade de cartógrafo ou de escrivão profissional para o levantamento e o registro dos dados, nenhuma referência poupa, da simples toponímia aos traços físicos da paisagem, das observações sobre a gente encontrada no caminho” (NUNES, 2007, p. 40) e das expressões artísticas que caracterizam este espaço.

Ao lado dos espaços imprimem-se os referentes culturais e “a paisagem espanhola circulará continuamente da referência natural à cultural, e vice-versa, sem que se possa dizer qual delas predomina” (SECCHIN, 1999, p. 102). Com a mesma postura adotada nas questões espaciais, o poeta se apropria dos elementos da cultura espanhola despedidos dos seus adjetivos turísticos e os habita como antigo morador. O profundo conhecimento da cultura espanhola, que se deixa ler nos poemas pelo trabalho de construção que origina o espaço do significado, é referencializado em entrevistas e, principalmente, em correspondências mantidas com os amigos durante o seu período espanhol. Nelas, encontramos não apenas o testemunho da vivência das expressões culturais – fundamental para a compreensão de que sua apreensão se faz não somente pelo intelectualismo da leitura, mas pela experiência dos

¹⁷¹ “Recife e Sevilha são as bases da minha poesia. O Recife, onde nasci e vivi até a mocidade, e Sevilha, onde servi duas vezes e foi o posto diplomático que mais me impressionou e onde sempre me senti em casa” (MELO NETO, *apud* FRANCESCHI, 1998, p. 31).

¹⁷² “Agora é o poeta do sertão quem desembarca no passado andaluz para, com seus olhos secos de nordestino, escavar sob a Sevilha oficial das agências de turismo uma outra Sevilha. [...] Cabral, o poeta da matéria, não se deixa iludir por esse passado adjetivo. Cava, sob ele, a Sevilha real, habitada por toureiros tristes, dançarinas ardentes e turistas resignados” (CASTELLO, 2006, p. 101-102).

sentidos¹⁷³ – senão também o registro do íntimo conhecimento adquirido pelo poeta. Em carta destinada aos amigos Ruth e Antônio Houaiss, datada em 1º de agosto de 1947, no programa traçado para a visita dos amigos inclui, em primeiro lugar, “corrida de touros e pátios de flamenco e cante jondo”; em seguida, “uma visita ao depósito principal de Barcelona”, para ver “o que há de melhor em pintura primitiva espanhola” e, finalmente, “o açúcar turístico da cidade”. Nesta correspondência se lê ainda a comparação estabelecida da *corrida de toros* em diferentes cidades espanholas:

Em setembro estaremos ainda em plenas corridas de touros. Barcelona é, aliás, nesse sentido, uma das melhores praças. Enquanto muitas cidades, muito mais toureiras, como Sevilha ou Valência, ficam reduzidas, depois das grandes corridas de feira, a vagas novilhadas, Barcelona mantém de março a outubro, regularmente, boas corridas. É voz corrente que na Catalunya não há “afición”. Em certo sentido, sim. Mas a riqueza da cidade industrial permitiu que se industrializasse também a “fiesta”. Isso vocês podem saber o que significa: possibilidade de ver os melhores toureiros e, sobretudo, muitas corridas (regularmente: domingos e feriados, corridas; quintas-feiras, novilhadas). Muito mais, até, do que Madrid. Lá não conseguem eles manter a mesma visada.

Em síntese, se pudéssemos traçar um plano geográfico da aproximação aos referentes espaciais espanhóis feita por João Cabral, diríamos que estes correspondem, em um primeiro encontro, a pontos fixos de um mapa, vistos desde cima, e, portanto, apreciados em sua totalidade e não na sua unicidade. As paisagens de Castela, Tarragona, Málaga e Galícia são pontos de uma trajetória, cujo destino final é Sevilha. Deste modo, ainda que não deixem de ser vistas pelo poeta, são como ensaios para a representação (e apreensão) definitiva do espaço sevilhano.

De modo semelhante, na aproximação aos referentes culturais, as artes vistas “desde longe”, são as de cunho histórico, isto é, as literárias e pictóricas. Assim, Berceo, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris, entre outros, são como pontos fixos do mapa, imortalizados nos seus respectivos meios de expressão. Contudo as artes do presente, a *corrida de toros* e o flamenco, sempre outras em cada atuação, são o lugar de chegada do poeta e, do mesmo modo que caminha entre as ruas de Sevilha, circula entre toureiros e *bailaoras*.

Deste modo, ao habitar os espaços espanhóis João Cabral constrói em versos novos espaços, diferentes das entidades autônomas preexistentes e geograficamente localizáveis. No pensar e construir o espaço visto, o poeta confirma as palavras de Fernando Ainsa de que onde termina um espaço real, começa o espaço da criação (AINSA, 2003, p. 34). Então, os

¹⁷³ Em carta a Antônio e Ruth Houaiss escrita em Barcelona a 1º. de agosto de 1947: “Pena é que não tenhamos automóvel. Isso nos dificultará bastante uma porção de boas coisas que ver e cheirar nesta Catalunya: Costa Brava, certos mosteiros, etc” (HOUAISS, 2007).

espaços não são mais nem Sevilha, nem Recife. Cria-se um terceiro e novo espaço: o espaço poético.

4.2.3 O espaço do significado ou lições de Sevilha

Entendendo que o espaço do significado é o lugar de criação por excelência, damos por assentado que o espaço do significante e o espaço referente só podem ser totalmente entendidos fazendo parte desta construção. Deste modo, nos poemas em que o trabalho com o material espacial predomina, este se concretiza desde a perspectiva da construção dos versos e/ou das representações de espaços.

Como já explicitamos nas considerações sobre o espaço do significante, no contexto da criação poética, a relevância e o significado deste trabalho de composição parece ser elemento já aceito e amplamente discutido pela crítica. Por tanto, interessa-nos analisar de maneira mais exaustiva o aparecimento do espaço físico como elemento constituinte do texto poético, entendendo-o dentro de um processo de criação, que denominamos reconstrução poética do espaço.

Henri Lefebvre no seu estudo *La production de l'espace* (1974), afirma que o espaço, antes de ser uma representação do absoluto, geométrica e tecnicamente entendido, é uma vivência social. Concebe, então, uma conceituação para o termo, dentro da qual distingue três eixos norteadores, a saber, o espaço físico, o espaço mental e o espaço social. Esses espaços recebem, ainda, as conotações de espaço concebido, espaço percebido e espaço vivido, respectivamente. Deste modo, e sinteticamente, o espaço físico é o lugar construído pelo outro, o espaço mental é aquele percebido pelo eu e, finalmente, o espaço social é o que proporciona o encontro deste eu e deste outro.

Na construção do espaço físico no texto poético cabralino estas três esferas indiscutivelmente se conjugam. A apreensão do visto não se faz de maneira hermética, mas é elaborada por uma particular apropriação do visto que necessariamente se vincula a um lugar de interação. Concordamos com Marta Simó Comas, quando afirma que “o espaço é uma das estruturas fundamentais da realidade, mas é o indivíduo quem lhe confere uma dimensão transcendente, por sua tendência a interpretar o mundo ou pelo caráter social da sua natureza”¹⁷⁴ (SIMÓ COMAS, 2004, p. 129).

¹⁷⁴ “(...) el espacio es una de las estructuras fundamentales de la realidad, pero es el individuo el que le confiere una dimensión transcendente, por su tendencia a interpretar el mundo o por el carácter social de su naturaleza” (SIMÓ COMAS, 2004, p. 129).

Tomando os conceitos de Lafevvre para pensar a construção do espaço físico espanhol – especialmente o sevilhano – nos textos poéticos cabralinos, podemos atribuir ao lugar de encontro do eu-poeta com o espaço-outro o estatuto de lugar de mediação. Como já apontamos ao longo de nossas considerações, os registros de espaços geográficos nos poemas de João Cabral, começam a se fazer mais constantes a partir da sua chegada à Espanha. A vocação voluntariamente imposta de ver o mundo de fora, que já se registrava nos seus poemas de apresentação, dirige-se, neste primeiro grande momento de construção do espaço, ao seu lugar de origem. Os dois primeiros poemas narrativos de João Cabral, *O cão sem plumas* (1950) e *O rio* (1954), demonstram a escolha pelo espacial não apenas pelo descritivismo que os caracterizam, mas também pelas marcas espaciais deixadas pelo poeta ao longo deles. Assim, se em *O cão sem plumas* (1950), já antes do primeiro verso se lê entre parêntesis, (*Paisagem do Capibaribe*), repetida mais uma vez ao início do segundo bloco de versos; em *O rio* (1954), as anotações do poeta à margem direita do poema, são quase todos registros de coordenadas espaciais¹⁷⁵ que orientam o leitor-viajante no seu percurso pelo rio-poema.

Seguindo o movimento de construção espacial traçado por João Cabral, encontramos *Paisagens com figuras* (1956), talvez o livro mais “espacialmente híbrido” do poeta. No trânsito entre o Brasil e a Espanha, entre Recife e Sevilha, esta obra caracteriza-se pelo paralelismo destes dois espaços. A organização dos poemas, que aparecem intercalados e sempre organizados desde o lugar de origem até o lugar de chegada¹⁷⁶, aponta para a coexistência de ambos. Não há sobreposição de um a outro ou o protagonismo de um sobre o outro. Estão, par a par, lado a lado, homem e mulher que se completam na união dos reveladores versos do último poema do livro, do qual reproduzimos algumas estrofes:

DUAS PAISAGENS

D'Ors em termos de mulher
(Teresa, *La Ben Plantada*)
descreveu da Catalunha
a lucidez sábia e clássica

(...)

¹⁷⁵ *Da lagoa da Estaca a Apolinário; A estrada da ribeira; De Apolinário a Poço Fundo; a Estrada da Paraíba*, entre outros.

¹⁷⁶ *Pregão turístico no Recife; Medinaceli; O vento no canal; Fábula de Joan Brossa; Vale do Capibaribe; Campo de Tarragona; Cemitério pernambucano; Encontro com um poeta; Cemitério pernambucano; Alguns toureiros; Cemitério pernambucano; Paisagem tipográfica; Alto do Trapuá, Diálogo; Volta a Pernambuco; Outro rio: o Ebro; Duas paisagens.*

aprendida certamente
no ritmo feminino
de colinas e montanhas
que lá tem seios medidos.

Em termos de mulher
não se conta é Pernambuco:
é um Estado masculino
e de ossos à mostra, duro,

(...)

Lúcido, não por cultura,
medido, não por ciência:
sua lucidez vem da fome
e a medida, da carência,

(p. 166-167).

As diferenças entre a Catalunha e Pernambuco, sejam as geográficas, da mulher de sinuosas curvas e do homem reto e seco, ou as culturais – apontadas por Antônio Carlos Secchin em “Las Españas de João Cabral” (2009) – da Espanha construída pelo uso de uma metáfora cultural-literária e de Pernambuco, pela sua natureza primária e sofrida, não são, como já assinalamos, utilizadas para apontar a superioridade de um espaço em relação a outro. Os dois espaços se mantêm genuinamente como são e o contato entre eles não é produtivo pelo fruto híbrido que gera, mas pela completude que esta convivência com o diferente – e complementar – proporciona.

Nas obras seguintes, a Espanha e o Recife continuam coexistindo, dividindo o espaço – mas não o protagonismo – com outra série de locais geográficos que aparecem compondo os poemas de João Cabral. No último livro do poeta, *Sevilha andando* (1990), o espaço espanhol, representado pela cidade de Sevilha, merece exclusividade. É interessante observar que, tanto as obras cujo referente espacial é o lugar de nascimento, tanto aquela dedicada ao lugar escolhido, são escritas com um distanciamento espacial e temporal: João Cabral estava na Espanha quando escreveu sobre Pernambuco e no Brasil quando escreveu sobre Sevilha. Se viver o espaço é fundamental para falar dele, como em seguida discutimos, reconstruí-lo pela memória garante a possibilidade de um trabalho de criação menos comprometido com a realidade visível e comprovável.

Viver os espaços parece ser condição *sine qua non* para que eles possam vir a fazer parte do imaginário poético de João Cabral. Salvo imagens mais surrealistas de *Pedra do sono* (1942), todas as demais obras do poeta se caracterizam pela presença de espaços físicos visíveis, localizáveis e, mais do que isso, vividos pelo poeta. É neste sentido que o verbo habitar recebe um significado bastante contundente. Habitar é fazer parte, ocupar, é viver um

lugar. Etimologicamente, é criar um *habitus*, no qual a constância é fundamental para a conquista da intimidade. Assim, se somos naturalmente habitantes de onde nascemos, precisamos fazer-nos habitantes do lugar para onde vamos e esta relação de hábito só se constrói na vivência deste espaço social que aponta Lafebvre, isto é, no encontro íntimo com o espaço geográfico, com as pessoas, com o modo de viver característico deste lugar. Esta é a lição de Sevilha ditada pelo poeta. Passar pela cidade é registrá-la como *turístico-anedótica*, atendo-se unicamente a seu *museu e catedral*. Aprender as “Lições de Sevilha” (p. 614) é habitá-la, para conhecê-la no seu íntimo, no profundo e corriqueiro cotidiano: *esta é a Sevilha triana/Sevilha fundo de quintal/Sevilha de lençol secando,/a que é corriqueira e normal*.

Em *O local da cultura*, Homi Bhabha (2005) ao analisar a presença de imagens nos textos pós-coloniais, aponta para a existência de uma tradição literária caracterizada pela relação direta entre a realidade vista – dada e pré-construída – e a representação textual. Dentro desta apreensão, o texto é entendido como a imagem do referente existente e a realidade é vista como a essência que determina a representação, caracterizada fiel e autenticamente. A fragilidade desta argumentação se evidencia já de saída, na dificuldade de se estabelecer um real “puro”. A infinidade de representações de uma mesma realidade passa necessariamente pelas vivências de um eu-social e o seu processo produtivo de criação de significados. Dentro desta perspectiva, concordamos com Bhabha no sentido de que todas as imagens são híbridas, uma vez que o jogo de referências impossibilita uma avaliação simplista da representação dos espaços, que se recriam de maneira bastante complexa dentro dos discursos. No caso do poeta João Cabral de Melo Neto, como já enunciamos, este hibridismo não se estende à criação de um “terceiro espaço” – como denomina o crítico indiano – no qual as tradições e conflitos da imagem do eu e do outro interagem constituindo o hibridismo cultural. Nas representações de Recife e de Sevilha não há uma tentativa de reconciliação, pois não se trata de dois espaços separados, opostos ou superiores um ao outro. O que há, e nos repetimos, é a concretização de uma completude observada no paralelismo e convivência produtiva das duas realidades.

As palavras de Stephen Reckert (1999) sobre a relação do eu e do outro na poesia cabralina sintetizam de maneira lúcida a questão identitária e de apropriação presentes não só nos poemas espaciais, mas em toda a obra de João Cabral:

A busca pelo poeta da sua própria identidade íntima mostra-se, assim, inseparável da busca do Outro – mas de um Outro igualmente visto de dentro: do centro dele, ou dela, ou de si próprio. O alvo dessa busca é na verdade a posse: uma posse fundamentalmente cognitiva, porém efetuada dentro do objecto possuído. Não faz diferença que se trate de uma pedra ou de um poema, de uma mulher ou de toda uma comunidade, como os retirantes na sua atribulada travessia de Pernambuco, em fuga das terras ressequidas do Sertão, a caminho do Recife: captar a essência do Outro significa necessariamente entrar nele (RECKERT, 1999, p. 232).

O olhar que vê de dentro, do centro, confirma, no que aos espaços geográficos se refere, a necessidade de entrar neles, de possuí-los, de habitá-los, em suma. As metáforas surgidas da relação estabelecida por João Cabral entre a cidade de Sevilha e a mulher, principalmente em *Sevilha andando* (1990), são bons exemplos desta apropriação íntima. Personificando a cidade e coisificando a mulher, o poeta pode amar a primeira e habitar a segunda e fazer, das duas, espaço privilegiado para o masculino. Lemos, então, os seguintes versos do poema “As plazoletas” (p. 611):

Quem fez Sevilha a fez para o homem,
sem estentóricas paisagens.
Para que o homem nela habitasse,
não os turistas, de passagem.

E claro, se a fez para o homem,
fê-la feminina,
com dimensões acolhimentos,
que se espera de coxas íntimas.

Para a mulher: para que aprenda,
fez escolas de espaço, dentro,
pequenas praças, *plazoletas*,
quase do tamanho de um lenço.

Sevilha é mulher e, ao mesmo tempo, ensina a mulher. Feitas sob medida para o homem, uma e outra têm a dimensão do acolhimento, são espaços íntimos a serem descobertos pelos homens que as habitam, não por aqueles que passam com olhar ligeiro (e estrangeiro).

Verificamos como o espaço da cidade que ensina a mulher a ser íntima revela, também em si, uma intimidade. Nada em Sevilha é grande ou portentoso, nada em Sevilha chama a atenção pela sua amplitude e profusão. Pelo contrário, Sevilha é íntima, é dos diminutivos, das *plazoletas* e não das *Plazas Mayores*. Verifica-se, nos poemas sevilhanos de João Cabral, uma miniaturização dos espaços, que revela o chamamento para a intimidade e também à dimensão arquitetônica e a preocupação com a forma.

Afirma Antônio Carlos Secchin que “um dos recursos metafóricos de que João Cabral se vale é a *miniaturização* do real, numa espécie de ‘topografia do mínimo’”

(SECCHIN,1999, p. 150). Vários exemplos desta miniaturização podem ser encontrados ao longo dos poemas de *Sevilha andando* (1990): as *glorietas*, são praças de bolso¹⁷⁷; Sevilha é uma ilha¹⁷⁸, é pátio¹⁷⁹, são ruas estreitas. São estas dimensões mínimas que garantem a intimidade e o acolhimento. Então, a cidade recebe outras tantas metáforas, e é concha¹⁸⁰, é nervo¹⁸¹, é centro¹⁸².

A miniaturização e a intimidade da cidade também revelam a preocupação de João Cabral com a forma. Sevilha é a maquete, modelo de cidade a ser seguido porque tudo nela está colocado à medida. Nada sobra em Sevilha. Mesmo quando cresce, o faz sem adornos, conservando seu centro e a sua intimidade¹⁸³. Assim também é a poesia cabralina e, mais uma vez, podemos tomar o espaço espanhol como metáfora do fazer poético de João Cabral. Concordamos com Arnaldo Saraiva (2002), quando diz que, à primeira vista, a poesia cabralina valoriza nas cidades a sua exterioridade – as pessoas, as ruas, os rios –, mas é preciso observar que esta exterioridade não é simples descrição – ou decoração – porque é suporte e metáfora da intimidade, “que substituiu ou cobre menos por pudor que por rigor e por convite à decifração intimista” (SARAIVA, 2002, p. 333-334). Remetemo-nos, então, à já descrita imagem da *bailaora* que, vestida, é convidada a ser vista na sua nudez e, verificamos como o mesmo acontece com a descrição da cidade de Sevilha. A vestimenta da *bailaora* e a organização arquitetônica da cidade fazem-se, então, metáforas da construção dos versos do poeta, lugar também construído à medida da roupa que insinua o que está por baixo, mas com um recorte único, que elimina o supérfluo.

Tanta é a convicção do poeta de que Sevilha cabe em versos que, como o fez ao longo das relações estabelecidas com as artes espanholas, se vale da sua veia crítica para contar “O segredo de Sevilha” (p. 607-608) ao poeta Joaquín Romero Murube. É importante lembrar que Romero Murube era um dos membros da *Generación del 27*, grupo daqueles poetas que se tinham reunido em Sevilha, em dezembro de 1927, para celebrar o terceiro centenário de morte de Luis de Góngora e com os quais João Cabral mantém um profícuo diálogo, como já expusemos nos capítulos anteriores. Se a crítica cabralina não recai sobre os demais poetas da

¹⁷⁷ “A sevilhana que não se sabia”: *São em Sevilha as glorietas, / essas praças de bolso, feitas.* (p. 599-602).

¹⁷⁸ “É demais, o símile”: *que mais do que cidade é uma ilha* (p. 604-605).

¹⁷⁹ “Verão de Sevilha”: *e encontra a atmosfera de pátio, / o fresco interior de concha* (p. 607).

¹⁸⁰ “Verão de Sevilha”: *o fresco interior de concha, / todo o aconchego e acolhimento / das praças fêmeas e recônditas.* (p. 607).

¹⁸¹ “Cidade de nervos”: *Sevilha é mais do que tudo, nervo.* (p. 608).

¹⁸² “Sistema solar”: *tem o dom de fazer-se / onde que esteja dentro / com que tudo ao redor / aceite-o como centro* (p. 613-614).

¹⁸³ “Sevilha e o progresso”: *cresceu do outro lado do rio, / cresceu ao redor, como os circos // conservando puro seu centro, / intocável, sem que seus de dentro / tenham perdido a intimidade: / que ela só, entre todas as cidades,* (p. 646-647).

Generación que, como ele, souberam empregar o verso para apresentar a cidade de Sevilha, incide sob Romero Murube que abandonando a poesia, se lança ao projeto de “hacer un libro definitivo sobre Sevilla” (MURUBE, 2004, p. 23) em prosa. Destacando as dimensões medidas de Sevilha e, comparando-a, mais uma vez, com a mulher, João Cabral registra:

Morreste sem haver podido
a prosa daquele projeto;
Sevilha é um estado de ser,
menos que a prosa pede o verso.

Caro amigo Joaquim Romero,
nem andaluz eu sou, sequer,
mas digo: o tudo de Sevilha
está no andar de sua mulher.

Sevilha pede verso, não prosa. Estendendo o comentário ao fazer poético cabralino, o seu verso pede “menos” que prosa, não em um sentido de exigência, senão de adornos, de profusão, que em nada combinam com Sevilha ou com os versos cabralinos.

O poeta recupera, em seguida, o paralelo estabelecido entre a cidade de Sevilha e a mulher. É nos passos femininos que se conhece intimamente a cidade e nos é permitida a fusão Sevilha-mulher. Se Sevilha é um tipo de mulher, pode ser encontrada, às vezes, longe da sua terra “natal” e ser “A sevilhana que não se sabia” (p. 599-602), a que *passeia como em sala sua,/ multivestida porém nua, // dessa nudez sob mil refolhos/ que só se expressa pelos olhos*. Eis o chamamento definitivo de João Cabral: ver e encontrar a essência do visto, nesta compreensão do olhar como procedimento, como artifício poético.

A importância do visual na poesia cabralina se confirma, de maneira definitiva, em *Sevilha andando* (1990). O encontro íntimo proporcionado permite que o poeta transite agora por esta mulher-cidade conhecida, com todos os sentidos em alerta. Caminhando pelas ruas sevilhanas, encontra suas gentes, toureiros, *bailaoras*, escritores, pintores, poetas, circulando ao lado de anônimos que também formam a cidade de Sevilha e a síntese da Espanha na sua obra poética. Como se desprende do anteriormente dito, o ato de ver, condição primeira do poeta, se une aos outros sentidos. João Cabral não se limita, então, à visualização do exterior, mas assimila o universo observado e vivido, cujo significado pode ser verificado na presença irrefutável das artes populares e eruditas espanholas na sua obra. A síntese deste espaço de construção do significado poético do entorno espanhol na obra de João Cabral pode ser lida no sugestivo poema “Na despedida de Sevilha” (p. 564-565):

“*Tó lo bueno le venga a U’ted*”.
 Não viveu cá como um qualquer.
 Conheceu Sevilha como a Bíblia
 fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações
 de corpo, que não o deixarão
 ir de Sevilha a outra cidade
 como alguém que se lava as mãos.

Sei que sabe de tudo, até
 dos estilos de matar touros;
 do *flamenco* e sua goela extrema,
 de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
 a *soleá* de uma *siguiriya*.
 Sei que conhece casa a casa,
 sua cal de agora e a cal antiga.

Sei que entende nossos *infundios*,
 Nossa verdade de mentira
 que o sevilhano faz mais franco
 mas nunca um Franco nem polícia.

Eu, como simples sevilhano,
 só sei dizer *adiós* na minha língua,
 nesse andaluz de que a gramática
 fala desde Madrid, e de cima.

Vaya con Dió! com o gracioso
 que anda na boca das ciganas,
 no Pumarejo, em Santa Cru,
 no cais da Barreta e Triana.

Repito *adió!* nesse andaluz
 que é o espanhol com mais imagens,
 que faz a cigana e a duquesa
 benzerem-se igual: *Qué mal ange!*

Nos versos deste poema, se plasmam vários dos elementos que viemos destacando ao longo do presente estudo sobre a presença do espaço e da cultura espanhola na obra de João Cabral de Melo Neto. Encontramos, por exemplo, o diálogo com as artes eruditas na conformação estrutural do poema. A estrutura formal do *romancero* espanhol, com versos de oito sílabas – e não sete como no romanceiro brasileiro – é aqui reproduzida. A ela, se une a forma estrófica de quatro versos remetendo-nos à *cuaderna vía* da literatura medieval espanhola, seguida apenas na forma de organização e não na sua estrutura métrica.

A presença do número quatro, e a representação metafórica da sua solidez, se confirmam no segundo diálogo mantido por João Cabral com uma das denominadas artes eruditas, isto é, com a pintura. Aprende dos pintores espanhóis a importância do espaço de

representação e a medir tudo o que nele se imprime. O equilíbrio, encontrado pela eliminação dos excessos, é representado neste poema pelas oito estrofes de quatro versos, medidas com o zelo do engenheiro.

Na terceira e na quarta estrofes do poema, lemos a aproximação do poeta às artes populares espanholas. Como apontamos nas considerações sobre estes diálogos, João Cabral conhece profundamente a arte do *toreo* e do flamenco e demonstra seu conhecimento, não apenas com a transposição de expressões empregadas em cada uma destas artes em seus versos, mas identificando a essência de cada uma delas e encontrando ali o sentido do seu próprio fazer poético. Deste modo, a *goela extrema*, a *alma esfolada* e *sem couro* e os diferentes *estilos de matar* deslocam-se do aparente localismo para serem incorporados aos versos do poeta pernambucano.

Não obstante, se existe a possibilidade de se estabelecer uma relação entre a poesia de João Cabral e as artes eruditas e populares espanholas, como acabamos de apontar, cremos que ela só se faz possível pelo contato íntimo que o poeta mantém com o espaço espanhol. Assim, o espaço geográfico localizável - especialmente neste poema Sevilha e seus bairros (Pumarejo, Santa Cruz, Barreta e Triana) - é o alicerce para a construção de um intenso diálogo. Diálogo construído pela relação de quem não apenas viveu, mas conheceu profundamente aquele lugar, que deixa marcas indeléveis no poeta e na sua poesia.

Vivendo Sevilha, João Cabral conhece o momento histórico da ditadura franquista, conhece também o falar culto ditado pela *Real Academia Española*, a partir da capital, Madrid, mas se identifica com as mentiras contadas pelos sevilhanos, com a franqueza desta gente e com a sua língua. O andaluz, dos esses aspirados, *o espanhol com mais imagens*, como os poemas cabralinos, elimina, corta, sintetiza, sem perder, com isso, o valor do que diz.

Finalmente, quem relata o conhecimento que este poeta-estrangeiro tem de todo o referencial espanhol anteriormente descrito é um *simples sevilhano* que conhece, desde o nascimento, a sua terra e a sua cultura. A confirmação de sua ciência – com a repetição do verbo “sei” em seis ocasiões – possibilita a sustentação da ideia de que Sevilha é o último e permanente espaço do significado da Espanha na poética de João Cabral de Melo Neto. À cidade, como antes à *corrida de toros*, João Cabral concede o uso da primeira pessoa em poemas como “O Aire de Sevilha” (p. 619) e “Presença de Sevilha” (p. 621). Neles, lemos a confissão do poeta de tê-la mal cantado enquanto vivia nela (*Mal cantei teu ser e teu canto/enquanto te estive, dez anos*), avaliação diametralmente oposta à realizada pelo sevilhano que muito sabia da sua terra. Modéstia ou insegurança do poeta, Sevilha será

cantada nos seus versos *ainda tanto* que podemos dizer que era João Cabral o pernambucano que se sabia sevilhano.

Considerações finais

Ao chegarmos às considerações finais do presente estudo, acreditamos que as contribuições que apresentamos nestas páginas podem iluminar alguns novos caminhos para a aproximação da obra de João Cabral de Melo Neto. O argumento original dos resultados que agora expomos – de que espaços geográficos e culturais espanhóis são recriados poeticamente na obra de João Cabral – foi o mote que nos conduziu à organização do texto na estrutura que agora se apresenta. Valorizando cada um dos elementos que compõem o desenvolvimento da tese proposta, organizamos capítulos destinados à revisão da fortuna crítica, à aproximação de João Cabral com as artes cultas e populares espanholas e, finalmente, a uma teorização sobre o espaço poético e o significado da cidade de Sevilha na obra cabralina.

A presença e o significado da Espanha na obra do poeta, assinalados pelos estudos críticos apresentados no primeiro capítulo, parecem-nos agora irrefutáveis. Cada um dos argumentos levantados por aqueles estudiosos foram motivadores para aprofundarmos outras questões que nos pareciam igualmente importantes sobre aquela presença e o seu significado.

Acreditamos que uma das maiores contribuições que apresentamos é, sem dúvida, a extensão e diversidade de estudos teóricos tanto no que diz respeito à crítica da obra cabralina, quanto aos seus interlocutores espanhóis. As relações que estabelecemos entre a poética de João Cabral e as artes espanholas foram enriquecidas pela revisão de todo o aporte bibliográfico apresentado nas nossas referências. Ele nos possibilitou compreender com mais nitidez os elementos espaciais e culturais espanhóis para então problematizar a sua presença na poética cabralina.

Estruturamos o presente estudo de modo que ele também apontasse a trajetória de aproximação de João Cabral ao espaço espanhol. Ao partir das relações estabelecidas pelo poeta com a literatura e a pintura espanholas, aproximando-nos das artes do flamenco e da *corrida de toros* e chegando à cidade de Sevilha, pudemos comprovar como o poeta se desloca do erudito ao popular, do perene ao efêmero, do diálogo com o mesmo ao diálogo com o outro. Verificamos, também, que a chegada à cidade de Sevilha e a apropriação que faz dela, só é possível por toda esta experiência anterior, que conflui de modo significativo no espaço geográfico sevilhano.

Desse modo, do encontro de João Cabral com a literatura espanhola, destacamos o diálogo do poeta com a literatura medieval, com a *Generación del 27* e com o grupo *Dau al*

set. cremos que a maior contribuição deste capítulo tenha sido o aporte teórico da literatura espanhola, que propiciou um aprofundamento nas discussões sobre estes diálogos. Assim, pudemos identificar a influência da literatura espanhola medieval não apenas na relação do poeta com a forma da *cuaderna vía* proposta por Berceo, mas também da estrutura formal dos *romances* e, especialmente, dos romances de tenção.

Propusemos a filiação de João Cabral como um fruto híbrido da *Generación del 27* ao comprovar a grande identificação formal e temática do poeta com os membros deste grupo. O trânsito entre o culto e o popular que lhes é característico também aparece no texto poético cabralino, seja na escolha temática, seja na presença de alguns dos poetas desta *Generación* como motivo de seus poemas. Destacamos, ainda, na relação com este período literário, o exercício de crítico realizado por João Cabral, que se estende, de maneira mais contundente ao *Grupo Dau al set*. Se, nos momentos literários anteriores, o poeta ocupou o lugar de aprendiz, na vanguarda catalã foi mestre e crítico, ensinando a seus discípulos que é possível não descuidar da forma ao cuidar do conteúdo e convidando-os a escrever uma poesia mais próxima da realidade, sem as abstrações que eram comuns ao grupo.

Também foi contemplado no segundo capítulo deste estudo o diálogo cabralino com as artes pictóricas espanholas. Destacamos, deste encontro, as figuras dos pintores Pablo Picasso, Joan Miró, Juan Gris e Antoni Tàpies, além dos poetas-pintores Federico García Lorca e Rafael Alberti. A presença constante da arte pictórica nos versos cabralinos confirmou-nos a importância do visual, bem como a assimilação de elementos pictóricos na construção dos seus versos. Verificamos também que tão importante quanto o estudo crítico de João Cabral sobre a obra de Joan Miró é perceber como a sua identificação com o pintor foi transposta ao texto poético. Sempre à procura da forma e da concisão, o poeta encontra nos pintores espanhóis anteriormente enunciados este mesmo objetivo. Reforçando a sua tendência à crítica, como acontecera nas aproximações literárias, ao dialogar com o pintor do grupo *Dau al set*, João Cabral o faz na posição de mestre e crítico, reforçando a necessidade de se fazer uma arte comprometida com a realidade.

Acreditamos que a preocupação com o visual e com a arte impressa na realidade, que já se vislumbrava nas considerações sobre a literatura e a pintura, encontra nas artes da *corrida de toros* e do flamenco motivos literários bastante profícuos. Três elementos comuns a estas expressões artísticas nos pareceram extremamente reveladores para a compreensão da sua assimilação no texto poético cabralino. Tanto a *corrida de toros*, como o flamenco, caracterizam-se pela sua visualidade. Ainda que possam aparecer acompanhados de música e/ou dança a visão é sempre solicitada para acompanhar a execução dos movimentos.

Movimento que exige o domínio de uma técnica, o segundo elemento considerado. Há, tanto no *toreo*, como no *baile* e no *cante* flamenco, uma série de técnicas que não podem ser desconsideradas se se quer concluir com êxito o proposto. Contudo, e chegamos ao terceiro elemento, ainda que os protocolos técnicos sejam seguidos, nenhuma concretização destas artes se repete duas vezes de maneira igual. Há sempre um ineditismo que se constrói a partir da técnica. Desse modo, acreditamos que as construções dos símiles poeta-toureiro e poeta-cantaor, tão recorrentes nos poemas com estas temáticas, se fazem com base nos três elementos anteriormente destacados. O poeta João Cabral, como o toureiro, o *cantaor* e a *bailaora*, vive no extremo porque conjuga o visual, a técnica e o inédito em seus poemas.

Ainda neste terceiro capítulo pareceu-nos importante destacar a profusão de termos referentes às artes do *toreo* e do flamenco nos versos cabralinos. Chamou-nos a atenção não apenas a referência a nomes de toureiros, *cantaores* e *bailaoras*, mas o domínio demonstrado, e bem empregado, por João Cabral de termos específicos de cada uma destas artes. A apropriação de tais termos, além de revelar o interesse intelectual do poeta pela *corrida de toros* e o flamenco, demonstra a sua preocupação por esvaziá-los da sua apreensão folclórica. Não interessa a João Cabral o caráter alegórico dessas artes, mas os seus mecanismos de execução.

Tendo assentada a importância do aspecto visual para a construção poética cabralina, explicitada nos dois capítulos sobre a relação do poeta com as artes espanholas, dedicamos a primeira parte do capítulo final às discussões teóricas sobre visualidade e espaço na obra de João Cabral de Melo Neto. Com esta breve reconstrução teórica pretendemos desvincular as representações existentes no texto poético cabralino, sejam elas espaciais, sejam culturais, da interpretação de transposição fotográfica do real, defendendo a presença do aspecto visual e da representação espacial no texto literário.

Ainda com um caráter bastante teórico, nos lançamos à discussão sobre a presença do espaço no texto literário. Interessava-nos, no primeiro momento, constatar se o espaço era compreendido como um dos elementos integrantes do texto poético. A reconstrução da trajetória de estudos sobre a questão espacial demonstrou-nos as limitadoras atribuições que tradicionalmente recebe nos textos poéticos, resumindo-se ora ao espaço de impressão do verso, ora a expressão do espaço de um eu lírico.

Acreditando que a aceção de espaço é muito mais ampla do que a referida nos estudos teóricos analisados, apoiamo-nos nas considerações feitas por Natalia Álvarez Méndez, em *Espacios Narrativos* (2002), para propor e defender algumas considerações sobre a presença do espaço no texto poético. Utilizando-nos das categorias apresentadas pela

estudiosa, lançamos a proposta de, observando cada uma das conjugações espaciais separadamente, aproximá-las na procura de um espaço da significação. Tratamos de desassociar a compreensão de espaço de suas apreensões mais comuns, desvinculando-o do seu caráter de cópia do lugar observado e defendemos a recriação poética do espaço, comprovada na obra de João Cabral.

Assim, conjugando o espaço onde se imprime o discurso aos espaços visualmente apreendidos e reconhecidos, fizemos a leitura da presença da cidade de Sevilha na obra de João Cabral. Defendemos, ao longo das considerações sobre esta aproximação, o caráter de criação que se imprime ao texto poético e que o desvincula, e descompromete, de uma cópia da cidade “tal como ela é”. Entendendo que o significado do espaço se cria através das vivências sociais, observamos como a cidade de Sevilha, habitada intimamente pelo poeta, é despida de qualquer visão superficial. No cotidiano da cidade, o poeta convive com as suas gentes e entre elas estão os pintores, escritores, toureiros, *bailaores* e *cantaores* aparecidos anteriormente nos seus versos. A cidade de Sevilha alberga em si, formas e temas da poética cabralina e, nas suas dimensões diminutas, no seu corte medido é o grande símile da poesia de João Cabral.

Referências

1 De João Cabral de Melo Neto

1.1 Livros

MELO NETO, João Cabral de. “Quinze poetas catalães”. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, ano II, n. 4, fev.1949.

_____. *La educación por la piedra*. Tradução de: Pablo del Barco. Madrid: Visor, 1982.

_____. *O cão sem plumas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Museu de tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. *Antología Poética*. Tradução de: Ángel Crespo. Barcelona: Lumen, 1990.

_____. *Poemas sevilhanos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

_____. *A la medida de la mano*. Tradução, seleção e prólogo de: Ángel Crespo. Salamanca: Univ. de Salamanca, 1994.

_____. *Entre o Sertão e Sevilha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

_____. Los grabados populares del nordeste de Brasil. *Sibila Revista de poesia e cultura*, São Paulo, ano II, n. 3, p. 219-220, out. 2002.

_____. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

_____. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

_____. *Joan Miró*. Barcelona: Fundació Casa Amèrica Catalunya, 2008.

1.2 Correspondências

HOUAISS, Antônio. Memorial Antônio Houaiss. *Correspondências*. Disponível em: <<http://www.cebela.org.br/MemorialHouaiss/MHcorrespondenciasDet.asp>>. Acesso em: 4/6/2007.

IVO, Lêdo. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

LISPECTOR, Clarice. *Correspondências*. Organização de: Teresa Montero. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

RODRIGUES, José Honório. *Correspondência de José Honório Rodrigues*. Organização de: Lêda Boechat Rodrigues. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

2 Fortuna crítica revisada

ALVES, Wanderlan da Silva. A linguagem literária do poeta engenheiro: um estudo de *Sevilha Andando*, de João Cabral de Melo Neto. *Espéculo: Revista de estudos literários*. n. 36, 2007. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero36/sevilha.html>>. Acesso em: 5/3/2008.

ATHAYDE, Felix de. *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BARBOSA, João Alexandre. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas cidades, 1975.

_____. Sevilha, objeto de paixão. In: _____. *Entre livros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999. p. 223-229.

_____. La poesía crítica de João Cabral. *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n. 598, p. 77-82, 2000.

_____. *Alguma Crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

BASÍLIO, Astier. Entrevista de Inez Cabral a Astier Basílio. *Sibila Revista de poesia e cultura*. Disponível em: <<http://www.sibila.com.br/batepro70inezcabral.html>>. Acesso em: 8/10/2007.

BERTUSSI, Lisiana. João Cabral de Melo Neto: do regional ao universal, do Nordeste brasileiro à Espanha, da miséria à vitalidade. *Antares*, n. 1, jan.-jun. 2009. Disponível em: <http://www.uces.br/ucs/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/1/sumario/do_regional_ao_universal.pdf>. Acesso em: 10/1/2010.

BONVICINO, Régis. *Joan Brossa: um diálogo com João Cabral*. Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br/textcrit29.htm>>. Acesso em: 8/10/2007.

_____. *João Cabral, por Murilo Mendes, e vice-versa*. Disponível em: <<http://www.regisbonvicino.com.br/textcrit58murilo.htm>>. Acesso em: 8/10/2007.

_____. João Cabral de Melo Neto: flashes de uma visita. *Sibila Revista de poesia e cultura*. São Paulo, ano II, n. 3, p. 213-218, out. 2002.

BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100018&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 6/4/2007.

- BRANDELLERO, Sara. A revisão da história oficial em *Crime na Calle Relator*, de João Cabral de Melo Neto. *Revista da USP*, São Paulo, n. 67, p. 317-320, set./nov. 2005.
- CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas*. 231 p. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- CARVALHO, Ricardo Souza de. 282 p. *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes*. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- _____. Terra e verso de Espanha em Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE HISPANISTAS, 2., 2002, São Paulo. *Anais eletrônicos Associação Brasileira de Hispanistas*. Disponível em: < http://www.proceedings.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttex&pid=MSC0000000012002000200034&LNG=pt&nrm=abn>. Acesso em: 6/4/2007.
- CASTELLO, José. Poesia na penumbra. *Bravo!* n. 121, p. 68-74, set. 2007.
- _____. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma e Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- CORREIA, Everton Barbosa. *A musicalidade flamenca de João Cabral*. Disponível em: <<http://www.textopoetico.org/index.php?option=content&task=view&id=71>>. Acesso em: 29/2/2008.
- CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Poemas sobre España de João Cabral de Melo. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid: Instituto de Cultura Hispánica. n. 177, 1964, p. 320-351.
- _____. Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 8, p. 5-70, mar. 1964.
- _____. *Antología de la poesía brasileña. Desde el Romanticismo a la Generación de cuarenta y cinco*. Seix Barral: Barcelona, 1973.
- _____. Poemas de João Cabral de Melo Neto. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 41, p. 20-33, jun. 1975.
- DEL BARCO, Pablo. La poesía española de Murilo Mendes y João Cabral de Melo Neto. *Revista de Cultura Brasileira*, Madrid, n. 4, nova série, p. 51-69, abr. 2006.
- ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio. Uma interpretação de João Cabral de Melo Neto*. 2. ed. Rio de Janeiro: Acad. Bras. de Letras, 2001.

EXTREMERA TAPIA, Nicolás; TRIAS, Luisa. Conversa em casa do poeta João Cabral de Melo Neto, a praia do Flamengo, em 14 de julho de 1993. *Maresia. Revista de la Asociación de los lusitanistas del estado español*. n. 1, p. 54-59, 2006.

_____. João Cabral: de Brasil a España. Notas de un trayecto poético. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 157-158, p. 215-224, jul.-dez. 2000.

_____. Espanha na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Coojornal. Revista Rio total*, Rio de Janeiro, n. 382, 28 de abril de 2004. Disponível em: <<http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos048.htm>>. Acesso em: 30/5/2007.

_____. João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27. Disponível em: <<http://www.artifara.com/>>. Acesso em: 26/6/2008.

FERNÁNDEZ-MEDINA, Nicolás. Tradição e ruptura: João Cabral de Melo Neto em Barcelona, 1947-1950. *Luso-Brazilian Review*, v. 42, n. 2, p. 89-109, 2005,.

FERRAZ, Eucanaã. Murilo Mendes e João Cabral: O sim contra o sim. *Ipotesi revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 6, n. 1, p. 105-112, jan./jun. 2002.

FORTUNA, Felipe. *A escola da sedução*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 62-72.

FRANCESCHI, Antonio Fernando de. (Org.). *Cadernos de Literatura Brasileira*. n. 1 – *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Moreira Salles, 1998.

GARCIA, Othon M. A página branca e o deserto. *Esfinge clara e outros enigmas: ensaios estilísticos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 179-265.

GÓMEZ BEDATE, Pilar. La revista de Cultura. João Cabral de Melo Neto y Ángel Crespo. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. especial, p. 21-35, jun. 1997.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência. Miró/João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976. p. 203-228.

IWASAKI, Fernando. *João Cabral de Melo, sevilhizador do mundo*. Disponível em: <http://www.abc.es/hemeroteca/historico-09-02-2008/sevilla/Home/jo%C3%A3o-cabral-de-melo-sevilhizador-do-mundo_1641627753216.html>. Acesso em: 29/2/2008.

JABOR, Arnaldo. João Cabral mostrou o que a poesia poderia ser. *Diário do Nordeste*, Fortaleza, 19 de out. 1999. Disponível em <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/arnald02.html>>. Acesso em: 15/5/2005.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LÔBO, Danilo. *O poema e o quadro. O picturalismo na obra de João Cabral de Melo Neto*. Brasília: Thesaurus, 1981.

- LOPES, Óscar. Das coisas e do seu avesso (sobre a poética de Melo Neto). *Poesia Completa (1940-1980)*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1986. p. 9-30.
- LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia. Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Senac, 2003.
- MAMEDE, Zila. *Civil Geometria*. Bibliografia, Crítica Analítica e Anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982. São Paulo: Nobel, 1987.
- MATOS-FRIAS, Joana. Um olhar nítido como um girassol: João Cabral e Murilo Mendes. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.157-158, p. 63-76, jul.- dez. 2000.
- MAURA, Antonio. Historia de una travesía por la poesía y la cultura brasileña. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. especial, p. 9-19, jun. 1997.
- MENESES, Adélia. A imaginação da terra. *Do poder da palavra. Ensaios de literatura e psicanálise*. São Paulo: Duas cidades, 2004. p.71-98.
- MERQUIOR, José Guilherme. El Serial de João Cabral de Melo Neto (El último libro del poeta). *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 43, p. 34-51, jun. 1962.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.
- _____. João Cabral: a máquina do poema. Organização de: Adalberto Müller. Brasília: Ed.UNB, 2007.
- PANTIGOSO, Manuel; GERMÁN BELLI, Carlos. *João Cabral de Melo Neto – Poemas*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1979.
- PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas (uma leitura de João Cabral de Melo Neto)*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- PEREIRA, Rubens Alves. *João Cabral e outros auto-retratos*. Disponível em: <http://www.geocities.com/ail_br/cabrleosoutrosautoretratos.html>. Acesso em: 6/4/2007.
- PESSOA, Fernando. A linha da mão esquerda: João Cabral crítico de Joan Miró. *Seminários Internacionais Museu Vale 2009*. Disponível em: <http://www.seminariosmv.org.br/textos/02_fernando.pdf>. Acesso em: 10/11/2009.
- SALGUEIRO, Wilberth Claython Ferreira. Cabral (se) descobre (em) Sevilha: a cidade feita, medida. *REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários*, Vitória, n. 3, 2007. Disponível em: <<http://www.prppg.ufes.br/ppgl/reel/ed03/pdf/WilberthSalgueiro.pdf>>. Acesso em: 23/4/2008.
- SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto*. Assis: ILHPA-HUCITEC, 1978.
- SARAIVA, Arnaldo. A cidade real e a cidade ideal na poesia de João Cabral de Melo Neto. *Revista da Faculdade de Letras: “Línguas e Literaturas”*, Oporto, n.19, p. 329-338, 2002.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos e outros ensaios cabralinos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. João Cabral: Outras Paisagens. *Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 157-158, p. 105-124, jul.-dez. 2000.

_____. *Las Españas de João Cabral*. Disponível em: <http://www.fchb.es/fchb/doc/lineas/doc_22.pdf>. Acesso em: 12/12/2009.

SENNA, Marta de. *João Cabral. Tempo e memória*. Rio de Janeiro: Antares, 1980.

SILVA, Isadora Eckardt da. “Estudos para uma bailadora andaluza” e os elementos do flamenco. *Nau literária. Revista eletrônica de crítica e teoria de literaturas*. v. 3, n. 2. jul.-dez. 2007. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/index.php/NauLiteraria/article/view/5078/2907>>. Acesso em: 13/12/2008.

SILVA, Odalice de Castro e. O poeta entre duas culturas: João Cabral de Melo Neto entre o Sertão e Sevilha. *Revista do GELNE – Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste*. v. 4, n. 2, 2002. Disponível em: <http://www.gelne.ufc.br/revista_ano4_no2_33.pdf>. Acesso em: 14/2/2007.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

STEEN, Edla Van. *Viver & escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981. p. 99-110.

SUTTANA, Renato. *João Cabral de Melo Neto. O poeta e a voz da modernidade*. São Paulo: Scortecci, 2005.

TELLO, Jaime. *Cuatro siglos de poesia brasileña*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1983.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza. A explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996. p.143-169.

VILLAÇA, Antonio Carlos. La Generación del 45. *Revista de Cultura Brasileña*, Madrid, n. 39, p. 122-128, jun. 1975.

3 Sobre literatura espanhola medieval

ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras, 1999.

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la Literatura Española. I. Edad Media y Renacimiento*. Madrid: Gredos, 1997.

- ANSEDE ESTRAVIZ, Alberte (Org.). *Historia da literatura galega*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- ARELLANO, Ignacio; DUARTE, J. Enrique. *El auto sacramental*. Madrid: Ed. del Laberinto, 2003.
- BERCEO, Gonzalo de. *Milagros de Nuestra Señora*. Prólogo, organização e notas de Juan Carlos Bayo e Ian Michael. Madrid: Castalia, 2006.
- BOBES, Carmen. *Abstracción y símbolo en El gran teatro del mundo. Precedentes medievales del auto sacramental*. Disponível em: <<http://cvc.cervantes.es/obref/calderon/europa/bobes.htm>>. Acesso em: 9/4/2008.
- CANTAR *de Mío Cid*. Prólogo e organização de: Alberto Montaner. Barcelona: Crítica, 2000.
- CATALÁN, Diego. *Teoría General y metodología del Romancero Pan-hispánico. Catálogo general descriptivo*. Madrid: Seminario Menéndez Pidal, 1984. p.19.
- CHICOTE, Gloria B. *Cultura popular y poesía narrativa medieval: contactos productivos*. Disponível em: <<http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/11-chicote.pdf>>. Acesso em: 10/4/2008.
- CURRAN, Mark. *História do Brasil em cordel*. São Paulo: Edusp, 1998.
- GEFAELL, María Luisa. *El Cid*. Barcelona: Noguer, 1965.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Romancero Hispánico. Teoría e Historia*. v. I. Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- _____. *Los juglares y los orígenes de la literatura española*. Madrid: Estudios Políticos, 1957.
- PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán. *Generaciones y semblanzas*. Organización de: José María Barrio Sánchez. Madrid: Cátedra, 1998.
- PULGAR, Fernando de. *Claros varones de Castilla*. Organización de: Miguel Ángel Pérez Priego. Madrid, Cátedra, 2007.
- RICO, Francisco; DEYERMOND, Alan. *Historia Crítica de la Literatura Española – Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1980.
- _____. *Historia Crítica de la Literatura Española – Edad Media – Primeiro Suplemento*. Barcelona: Crítica, 1991.
- RIQUER, Martín de; VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal I – Desde los inicios hasta el Barroco*. Madrid: Gredos, 2007.
- TARRÍO VARELA, Antxo. *Literatura gallega*, Madrid: Taurus, 1990.
- TRANCÓN, Santiago. Estructura Dramática y recursos teatrales en el *Romancero* tradicional. *Signa*. n. 16, p. 521-544, 2007.

VALVERDE, Camilo. La poesía épica. *Mundo Cultural Hispano*. Disponible en: <<http://www.mundoculturalhispano.com/spip/>>. Acceso en: 14/7/2009.

WARDROPPER, Bruce W. *Introducción al teatro religioso del Siglo de Oro: evolución del Auto Sacramental antes de Calderón*. Salamanca: Anaya, 1967.

4 Sobre a Generación del 27

ALBERTI, Rafael. *Entre el clavel y la espada*. Madrid: Alianza, 1990.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier. *Panorama crítico de la Generación del 27*. Madrid: Castalia, 1987.

GARCÍA-POSADA, Miguel. *Los poetas de la generación del 27*. Madrid: Anaya, 1992.

GARCÍA LORCA, Federico. *Impresiones y paisajes*. Madrid: Cátedra, 1994.

_____. *Romancero Gitano*. Granada: Comares, 1998.

GUILLÉN, Jorge. *Al margen*. Madrid: Visor, 1972.

_____. *Homenaje*. Madrid: Barral Editores, 1978.

_____. *Obra en prosa*. Barcelona: Tusquets, 1999.

HERNÁNDEZ, Miguel. *Obra completa I – Poesía*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

HUIDOBRO, Vicente. *Mío Cid Campeador. Hazaña*. Chile: Editorial Universitaria, 2003.

MARCIAL DE ORNÍS, Carlos. *El surrealismo y cuatro poetas de la generación del 27*. Madrid: José Porrúa Turanzas, [19--].

NARBONA, Francisco. *Sevilla, Góngora y la Generación del 27*. Sevilla: Fund. Sevillana de Electricidad, 1997.

NERUDA, Pablo. *Obras completas I. De “Crepusculario” a “Las uvas y el viento”. 1923-1954*. Barcelona: Círculo de Lectores, 1999.

ROMONEDA, Arturo. *Antología poética de la Generación del 27*. Madrid: Castalia, 1990.

SALINAS, Pedro. *Ensayos completos*. v. I e III. Madrid: Taurus, 1983.

_____. *Poema de Mío Cid*. Madrid: Alianza, 1985.

5 Sobre o Grupo Dau al set

BONET, Juan Manuel. Joan Brossa: para un mapa. *Joan Brossa en las alturas y sin red*. Madrid: Junta Castilla-La Mancha, 2007. p.15-22.

BORDONS, Glòria. Alcance y registros de la poética de Joan Brossa. *Joan Brossa en las alturas y sin red*. Madrid: Junta Castilla-La Mancha, 2007. p. 25-33.

BROSSA, Joan. *Sonets de Caruixa*. Barcelona: Cobalto, 1949.

_____. *Dragolí*. Barcelona: Dau al set, 1950.

_____. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: Cobalto, 1951.

CIRLOT, Lourdes. *El grupo "Dau al set"*. Madrid: Cátedra, 1986.

6 Sobre pintura e pintores

ALBERTI, Rafael. *Marinero en tierra. Poesías*. Madrid: Biblioteca breve, 1925.

_____. *Los ocho nombres de Picasso y no digo más de lo que digo*. Barcelona: Kairós, 1978.

_____. *Maravillas con variaciones acrósticas en el jardín de Miró*. Barcelona: Polígrafa: 1975.

_____. *Imagen primera de....* Barcelona: Seix Barral, 1999.

_____. *A la pintura. Poema del color y de la línea*. Madrid: Visor, 2005.

AZNAR, José. *Picasso y el Cubismo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1956.

BALSACH, Maria Josep. *Joan Miró. Cosmologías de un mundo originario*. Barcelona: Círculo de Lectores, 2007.

BOU, Enric. *Pintura en el aire. Arte y Literatura en la modernidad*. Valencia: Pre-textos, 2001.

CARBACHO CORTÉS, Carolina. *Literatura y Arte: el tópico "Ut pictura poesis"*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 1998.

FERNÁNDEZ-BRASO, Miguel. *Conversaciones con Tàpies*. Madrid: Rayuela, 1981.

GABRIELONI, Ana Lía. *Interpretaciones teóricas y poéticas sobre la relación entre literatura y pintura*. Disponible em: <<http://www.saltana.org/1/docar/0012.html>>. Acceso em: 15/9/2008.

GALLEGO MORELL, Antonio. Dimensión literaria del García Lorca dibujante. *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, n. 9, p. 195-206, 1988.

GARCIA LORCA, Federico. Sketch de la nueva pintura. *Conferencias II*. Madrid: Alianza, 1984. p. 33-52.

_____. *Obras completas. v. 1*. Madrid: Aguilar, 1986.

_____. *Obras completas. v. 3*. Madrid: Aguilar, 1986.

GARCÍA MONTERO, Luis. *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*. Granada: Universidad de Granada, 1996.

GIMFERRER, Pere. *Las raíces de Miró*. Barcelona: Polígrafa, 1993.

GONÇALVES, Aguinaldo José. *Lakoon Revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.

- GONZÁLEZ, Pedro. *Rafael Alberti pintor*. Cádiz: ARCO, 1991.
- GRIS, Juan. *Homenaje a Picasso*. 1912. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 93 x 74 cm. The Art Institut of Chicago.
- HERNÁNDEZ, Mario. *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Madrid: Tabapress, 1990.
- IRIZARRY, Estelle. Rafael Alberti. *Escritores-pintores españoles del siglo XX*. A Coruña: Ediciós do Castro, 1990. p. 312-322.
- ISHAGHPOUR, Youssef. *Antoni Tàpies. Obras/escritos/entrevistas*. Barcelona: Polígrafa, 2006.
- JAKOBSON, Roman. Sobre a arte verbal de William Blake e outros poetas-pintores. In: _____. *Poética em ação*. São Paulo: Perspectiva/Ed. da USP, 1990. p. 127-148.
- KAHNWEILER, Daniel-Henry. *Juan Gris. Vida y pintura*. Madrid: Patronato Nacional de Museos, 1971.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. Buenos Aires: Argos, 1946.
- LUNA, Juan. *El museo ideal de Picasso. La colección que nunca existió*. Barcelona: Lunweg, 2006.
- MADARIAGA, Benito. *Los dibujos poéticos de Federico García Lorca*. Santander: Diputación Cultural de Santander, 1974.
- MIRÓ, Joan. *La masía*. 1921-1922. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 132 x 147 cm. National Gallery of Art, Washington.
- _____. *Tierra labrada*. 1923-1924. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 66 x 93 cm. Museu Guggenheim, Nova York.
- _____. *Dibujo preparatório quadriculado de Corrida de toros*. 1933-1935. 1 original de arte, lápis sobre papel, p&b, 15 x 21 cm. Fundació Joan Miró, Palma de Mallorca.
- _____. *A cor dos meus sonhos. Entrevistas com Georges Raillard*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MONDRIAN, Piet. *Textuel*. 1928. 1 original de arte, fotolitografia, color., 62 x 43 cm. MoMa, Nova York.
- MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou pintura e poesia. Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002.
- PENROSE, Roland. *Miró*. Barcelona: Destino, 1991.
- PICASSO, Pablo. *Les Femmes d'Alger (O. J)*. 1907. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 244 x 234 cm. MoMa, Nova York.

- POLANCO, Jesús de. (Org.). *Cuatro artistas españoles. Juan Gris – Luis Fernández – Antoni Tàpies – Eduardo Chillida*. Madrid: Fund. Santillana, 1986.
- PUNYET MIRÓ, Joan; LOLIVIER-RAHOLA, Gloria. *Miró, el pintor de las estrellas*. Madrid: Grupo Zeta, 2001.
- RUBIN, Wiliam. *et al. Les Demoiselles d'Avignon*. Barcelona: Polígrana, 1988.
- RUSSOLI, Franco. *La obra pictórica de Picasso cubista*. Barcelona: Planeta, 1988.
- TÀPIES, Antoni. *La práctica del arte*. Barcelona: Ariel, 1973.
- _____. *Memoria personal*. Barcelona: Seix Barral, 1983.
- _____. *El arte contra la estética*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1986.
- _____. *La realidad como arte: por un arte moderno y progresista*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos de Murcia, 1989.
- _____. *El arte y sus lugares*. Madrid: Siruela, 1999.
- _____. *Valor del arte*. Madrid: Ave del Paraíso, 2001.
- _____. *Sabata*. 1995. 1 original de arte, técnica mixta sobre madeira, color., 56 x 76 cm. Fundació Antoni Tàpies, Barcelona.
- THEOTOKOPOULOS, Domenikos (El Greco). *El entierro del conde de Orgaz*. 1586-1588. 1 original de arte, óleo sobre tela, color., 480 x 360 cm. Iglesia de San Tomé de Toledo.
- TRUEBLOOD, Alan S. *Imágenes geométricas en la poesía temprana de García Lorca. La voluntad del humanismo*. Barcelona: Anthropos, 1990. p. 233-247.

7 Sobre Tauromaquia

- ABELLA, Carlos. *De "Manolete" a José Tomás. Historia del toreo en España y México desde 1939 hasta nuestros días*. Madrid: Alianza, 2007.
- AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Madrid: Espasa Calpe, 1988.
- ARIAS NIETO, Salvador. *El siglo de oro de la poesía taurina*. Santander: Fund. Gerardo Diego, 2003.
- COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro. La lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- COSSÍO, José María de. *Los toros en la poesía castellana*. Madrid: CIAP, 1990.
- DIEGO, Gerardo. *Poesías y prosas taurinas*. Prólogo de: Javier de Bengoechea. Valencia: Pre-textos, 1996.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Ensayo o poema sobre el toro en España*. Fundación Federico García Lorca, [19--].

- GARCÍA PATIER, Carlos. *Diccionario taurino cabal ilustrado*. Madrid: El Avapiés, 1995.
- MONTESINOS, Rafael. *Poesía taurina contemporánea*. Barcelona: RM, 1960.
- MURCIANO, Antonio. *El arte y la muerte de Manolete en la Poesía española*. Sevilla: Ed. Guadalquivir, 1997.
- RÍOS RUIZ, Manuel. *Aproximación a la Tauromaquia*. Madrid: Istmo, 1990.
- ROLDÁN, Mariano. *Poesía universal del toro (2500 a.C. – 1990)*. v. 1 e 2. Madrid: Espasa Calpe, 1990.

8 Sobre flamenco

- ARREOLA, Alfredo. *Cante y toros. Un ensayo de aproximación*. Málaga: Dialar, 1990.
- BLAS VEGA, José. *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. Madrid: Cinterco, 1988.
- CADALSO, José. *Cartas marruecas*. Disponível em: <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01471731988025951976602/index.htm>>. Acesso em: 10/12/2009.
- DAVILLIER, Charles de; DORÉ, Gustavo. *Viaje por España*. Madrid: Castilla, 1957.
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto. *Copla flamenca y copla tradicional*. Disponível em: <<http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/sevilla/43-fernandez.pdf>>. Acesso em: 23/8/2009.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Arquitectura del cante hondo*. Granada: Comares, 2000.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco. *La poesía del flamenco*. Madrid: Almuzara, 2007.
- LÓPEZ RUIZ, Luis. *Guía del flamenco*. Madrid: Akal, 2007.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, José. *Poética de Cante jondo (una reflexión estética sobre el flamenco)*. Murcia: Nausicaa, 2004.
- NEVILLE, Edgar. *Flamenco y el cante jondo*. Madrid: Rey Lear, 2006.
- PABLO, Eulalia; NAVARRO, José Luis. *Figuras, pasos y mudanzas. Claves para conocer el baile flamenco*. Madrid: Almuzara, 2007.

9 Sobre espaço literário

- AINSA, Fernando. Del espacio vivido al espacio del texto. Significación histórica y literaria del *estar* en el mundo. *Cuyo. Anuario de Filosofía Argentina y Americana*. n. 20, p.19-36, 2003.
- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia. *Espacios narrativos*. León: Universidad de León, 2002.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BORELLO, Rodolfo A. Los siete locos: tiempo, espacio, título, narrador. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Buenos Aires, p. 25-32, 1994.
- BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*. v. 15, p. 207-222, jan./jun. 2007.
- BRANDÃO, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais. Introdução à Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 67-93.
- CAMARERO, Jesús. Escritura, espacio, arquitectura: una tipología del espacio literario. *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, Madrid, p.123-140, 1994.
- D'ASPRER HERNÁNDEZ DE LORENZO, Núria. La letra y el signo icónico: apuntes sobre poesía visual. Disponível em: <<http://www.saltana.org/2/docar/0403.htm>>. Acesso em: 1/10/2008.
- FRANK, Joseph. *The idea of spatial form*. London: Rutgers University Press, 1991.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. El espacio en la ficción narrativa. In: POZUELO IVANCOS, J. M.; VICENTE GÓMEZ, F. (Eds.). *Mundos de ficción. Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Española de Semiótica*. Murcia: Universidad, 1996. v. 1, p. 719-727.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1974.
- PEREC, Georges. *Especies de Espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003.
- POULET, Georges. *O espaço Proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SIMÓ COMAS, Marta. *Tiempo, espacio y discurso em la configuración del personaje literario: los círculos del tiempo de José Luis Sampedro*. Fundación Universitaria Española: Madrid, 2004.
- SOUZA, Assionara Medeiros de. *Vitral, Tableaux, Retábulo: Osman Lins, mímese e visualidade*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <<<http://dspace.c3sl.ufpr.br:8080/dspace/bitstream/1884/6603/1/Assionara-Tese2006-def%5B1%5D%5B1%5D.2.pdf>>>. Acesso em: 15/9/2008.
- ZUBIAURRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

10 Teoria literária e outros estudos

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BAUDELAIRE, Charles. O pintor da vida moderna. In: CHIAMPI, Irlema. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. p. 102-119.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2005.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 343-369.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- BUENO, Luis Gonçalves. Reseñas. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima-Hanover, n. 55, p. 274-278, 1º. sem. /2002.
- CABAÑAS, Teresa. *A poética da inversão. Representação e simulacro na poesia concreta*. Goiânia: UFMG, 2000.
- CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Anaya, 1987.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade. Formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- _____. *O fingidor e o censor. No ancien regime, no Iluminismo e hoje*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- _____. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- ERMANTINGER, Ernest. *et al.. Filosofia de la ciencia literaria*. México: FCM, 1984.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 2001.
- GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1988.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e Interpretação da obra literária (introdução à ciência da Literatura)*. Coimbra: Armênio Amado, 1985.
- LE CARBUSIER. *Por uma arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- LÓPEZ GRADOLÍ, Alfonso. *Poesía visual española (Antología Incompleta)*. Madrid: Calambur, 2007.
- MENDES, Murilo. *Tempo Espanhol*. São Paulo: Record, 2001.

- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. p. 327-400.
- MERQUIOR, José Guilherme. *A astúcia da Mímese*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MITCHELL, William J. Thomas. *The language of images*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- MONTELEONE, Jorge. *Mirada e imaginario poético. La poética de la mirada*. Madrid: Visor, 2004. p.15-38.
- MORAES, Vinícius de. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás. *Métrica española*. Barcelona: Labor, 1995.
- PAZ, Octavio. *La estrella de tres puntas. Breton y el Surrealismo*. México: Vuelta, 1994.
- PLATÃO. *A República*. São Paulo, Abril Cultural, 1997.
- _____. *Diálogos*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de: CAMPOS, Augusto de; PAES, José Paulo. São Paulo: Cultrix, 2001.
- QUILIS, Antonio. *La métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá, 1975.
- RECKERT, Stephen; MACEDO, Helder. *Do cancionero de amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- _____. *Para além das neblinas de novembro*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- RICOUER, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.
- ROMERO MURUBE, Joaquín. *Obra selecta. v.1. Silencios de Andalucía*. Sevilha: Fundación El Monte, 2004.
- SILVA JÚNIOR, José Francisco da Gama e. *O processo da criação e da composição poética*. Tese (Doutorado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- TRIGALI, Dante. *A arte poética de Horácio*. São Paulo: Musa, 1994.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Disponível em: <<http://www.vallenajerilla.com/berceo/valdes/dialogodelalengua.htm>>. Acesso em: 10/8/2008.
- VELOSO, Cláudio. *Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos à Aristóteles*. v. 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.