



Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha: Relações literárias e em outros âmbitos da cultura

Alessandra Vargas de Carvalho



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència Reconeixement- NoComercial – SenseObraDerivada 3.0. Espanya de Creative Commons.

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia Reconocimiento - NoComercial – SinObraDerivada 3.0. España de Creative Commons.

This doctoral thesis is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0. Spain License.

RESUMEN DEL CONTENIDO DE LA TESIS:

Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha:

Relações literárias e em outros âmbitos da cultura

Presencia del poeta João Cabral de Melo Neto en España:

Relaciones literarias y en otros ámbitos de la cultura

Tesis presentada al Programa de Doctorado en Filología Románica de la *Universitat de Barcelona* como parte de los requisitos para obtención del grado de Doctor en Filología.

Área de concentración: *Filología Gallega y Portuguesa*.

Título del programa: “*Tradicions i Crisis*” [Adaptado a “*Llengües i Literatures Comparades en l'àmbit romànic*”]

Directora de la tesis: Prof^a. Dr^a. Elena Losada Soler.

1 INTRODUCCIÓN

1.1 Antecedentes del proyecto de investigación y estado de la cuestión.

Los motivos que han precedido a la elección del asunto, a partir del cual se ha desarrollado la investigación y la redacción de la tesis que se presenta, tienen su origen en el periodo en el cual la doctoranda se graduó en los estudios de Letras y Literatura de la *Universidade Federal de Minas Gerais* (UFMG), Brasil.

A lo largo de los cursos, uno de los intereses de la investigación se encaminó hacia el estudio de la poesía en general, habiendo sido escogida como tema para el trabajo final de la investigación la obra del poeta João Cabral de Melo Neto y su relevancia en el contexto de la poesía brasileña.

En el transcurso de las investigaciones se constató que no había líneas de investigación que demostrasen que se podía formar un conjunto coherente en relación a algunos temas y enfoques del eje original que representa, dentro de ese universo específico de su obra escrita, lo que convendremos en llamar la “cuestión española”¹ en la literatura de João Cabral de Melo Neto. Se realizó una evaluación, después de una aproximación mayor a la obra y a sus estudios, concluyéndose que ese asunto ocupaba una parte poco ilustrada y explicativa, comparada con la extensión de la obra crítica sobre el autor. Así pues, ese punto ha sido tratado muchas veces, o bien de un modo tangencial o bien de forma dispersa en escritos específicos.

Más allá de lo expuesto, la doctoranda estuvo también vinculada al *Acervo de Escritores Mineiros* (biblioteca, espacio de investigación que tiene su sede en la *Universidade Federal de Minas Gerais* y que alberga el acervo original de algunos escritores *mineiros*), en el cual desarrolló trabajos de estudio, con una beca de investigación en la modalidad de iniciación científica, financiada por el CNPq (*Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico*).

A partir de varias tareas llevadas a cabo como parte de ese proyecto, la doctoranda se familiarizó con la lectura y sistematización de acervos literarios, trabajo que continuó desarrollando de manera autónoma – y ya con vistas a un proyecto futuro – a partir del acervo

¹ A partir de aquí, no se usarán más las comillas para referirse a la cuestión española, dado que ya se considera presentada al lector.

del poeta João Cabral de Melo Neto depositado en la “*Fundação Casa de Rui Barbosa*” en la ciudad de Rio de Janeiro.

Juntamente con las referencias de lecturas de la fortuna crítica y de parte del mencionado acervo de la Fundación – principalmente aquel que representa la correspondencia del escritor con otros intelectuales – se corroboró que había algunos asuntos relacionados con la cuestión española que todavía no habían sido tratados en profundidad en lo que podrían aportar como problemáticas individualizadas y únicas.

Así pues, una de las hipótesis que fue tomando cuerpo, entre las que se proponen en esta tesis, es la de que tales constataciones justificaban un trabajo específico de investigación con el fin de delimitar cuáles eran esas problemáticas concernientes a la cuestión española y, a partir de ellas, buscar referencias en acervos e instituciones localizadas en las ciudades españolas donde el escritor había dejado su huella.

Consiguientemente se presentó un proyecto de investigación dentro del Programa de Cooperación financiado por el consorcio europeo Alban (Becas de Alto Nivel para América Latina) que fue seleccionado por un jurado especializado en el área de estudios literarios. Se le concedió a la doctoranda una beca de estudios de duración de un año en la Universidad Complutense de Madrid, tiempo durante el cual cursó las asignaturas correspondientes al currículo de grado previas a una preparación para el doctorado.

En el transcurso de la estancia en Madrid, donde se hicieron las primeras investigaciones, se constató que no había material disponible para su consulta en la Embajada de Brasil, institución en la cual el poeta ocupó el cargo de primer secretario durante el tiempo que vivió en la ciudad. Asimismo se realizaron investigaciones en la *Biblioteca Nacional de España*, con resultados poco significativos por lo que se refiere a la existencia de documentos o estudios relevantes sobre la obra de João Cabral de Melo Neto o sobre sus viajes por España, con excepción de la lectura y catalogación de gran parte de los números de la *Revista de Cultura Brasileña*, publicación de la Embajada de Brasil, impulsada por el propio Cabral – a partir de la propuesta y dirección editorial del poeta español Ángel Crespo en los años sesenta.

Una vez superados los créditos cursados en la Universidad Complutense y finalizado el periodo de concesión de la beca de estudios Alban, la investigadora se instaló en Barcelona y transfirió el curso de doctorado a la *Universitat de Barcelona*, institución en la que llevó a cabo un trabajo sobre la *Revista de Cultura Brasileña*. El resultado fue presentado,

bajo la dirección de la Prof.^a Dr.^a Elena Losada Soler, como trabajo de suficiencia investigadora ante un jurado de docentes de la UB, que lo evaluó y le otorgó el Diploma de Estudios Avanzados (DEA).

1.2 Justificantes e hipótesis de la investigación

La principal motivación intelectual de la investigación se basa en el deseo de comprender más profundamente la cuestión española en la obra de João Cabral de Melo Neto y consiste, principalmente, en la posibilidad de ampliación del campo de conocimiento y análisis que envuelve la obra del poeta a partir de ese motivo.

El sondeo de información y la interpretación del problema en cuestión podría ser pertinente en el ámbito de los estudios literarios brasileños y españoles dentro del área de la literatura comparada, específicamente en cómo llevaría a plantear conexiones entre un modo particular de escritura, por un lado, y cierta literatura, escritores y rasgos de la cultura de expresión hispánica.

De ese modo, se justifica la búsqueda de respuestas –o incluso de otros interrogantes secundarios y posteriores– a partir de la formulación de ese problema o propuesta inicial. Esas posibles respuestas, a su vez, encontrarían su propia justificación en dos sentidos principales: llenar un vacío en el campo específico del motivo español en la obra de João Cabral de Melo Neto y darle más precisión a las informaciones o indicaciones que ya se conocen de manera dispersa o generalizada.

En la primera hipótesis en la cual se basa la investigación, se asume que aquello que se esbozaba, dándose por hecho en la biografía del autor (la presencia española en la obra) podría ser demostrado de manera más minuciosa basándose en investigaciones en acervos específicos localizados en diferentes ciudades de España y también a través de la recopilación de información, cuya fuente serían entrevistas a personas que convivieron o conocieron al escritor durante el periodo en el que vivió en este país. A su vez, se adoptó la hipótesis de que ese material, o parte de él, tendría una validez y consistencia realmente esenciales, en el caso de que fuesen interpretados a la luz de lecturas comparativas de cierto canon español que fundamentase, con información más rica y minuciosa, la afiliación de João Cabral de Melo Neto a esa literatura y cultura.

Otra hipótesis es la de que el pensamiento poético y intelectual de Cabral tenga

trascendencia, de algún modo, en autores o artistas españoles. A partir de esa suposición, se procura esclarecer de qué naturaleza puede ser esa trascendencia, así como identificar si se materializó y, en tal caso, en qué tipo de producción específica.

1.3 Objetivos: general y específicos

El proyecto de tesis que se presenta tiene como objetivo general la delimitación y formulación de los principales campos de interés y temas que conciernen al motivo español en la obra de João Cabral de Melo Neto. La delimitación se hará a partir de dos líneas: el análisis de las predilecciones declaradas por el escritor en el campo de la literatura española y de determinadas expresiones de la cultura hispánica; la otra línea está representada por el sondeo de información y la investigación sobre los contactos mantenidos por el poeta brasileño dentro del ámbito de la cultura española en sus estancias intermitentes en España –que sumaron, en total, catorce años– y la posible trascendencia que pudieran tener dichos contactos.

En lo que se refiere a los objetivos específicos, se procura investigar en qué consiste singularmente la naturaleza de esos intercambios: en qué sentidos y en qué áreas se concretaron; si evolucionaron en proyectos, producciones o materiales específicos; si influyeron, y de qué manera y con qué peso, en la obra del poeta; los desdoblamientos intelectuales y teóricos que supusieron para el escritor; si existe – y sobre qué fundamentos y líneas de interés se asienta la permanencia de esos contactos y convivencias: tanto en la obra del escritor cuanto en la obra de autores o sectores de la cultura española con los cuales convivió.

1.4 Estrategias metodológicas

Antes de definir el contenido de propuestas que se presenta, se llevó a cabo un trabajo que está, en cierta medida, descrito en la sección “Antecedentes del proyecto de investigación y estado de la cuestión”. Tal trabajo forma parte del método que se fijó con el fin de cumplir los objetivos trazados y tiene su continuidad en las estrategias pensadas para interpretar los problemas propuestos. También fue parte de ese trabajo la lectura, relectura y estudio de la obra de João Cabral de Melo Neto, así como del conjunto de su abundante

fortuna crítica ya considerada “clásica” y las investigaciones a partir del acervo del escritor depositado en la *Fundação Casa de Rui Barbosa*.

Desde el punto de vista de los objetivos, siendo esta investigación en parte de naturaleza indagatoria, dos de los métodos adoptados son el del sondeo bibliográfico de material directamente relacionado con el problema y el uso de entrevistas a personas que pudieran aportar informaciones sobre el tema de la presencia intelectual de João Cabral en España. Esos datos recopilados fueron analizados separadamente y también de manera interactiva –incluso en relación a la bibliografía de referencia– luego fueron organizados para priorizar los temas considerados menos estudiados dentro de ese universo.

Siendo la investigación también de naturaleza descriptiva, otro método utilizado fue el de la organización de ciertos datos a partir de sondeos estadísticos cuyos resultados fueron dispuestos bajo agrupamiento según características específicas. Este método partió de la recopilación de informaciones y su posterior descripción y análisis de las características en interacción, verificando si había o no, entre ellas, un patrón. Tal método fue utilizado de forma más sistemática tanto en los capítulos que tratan de los prólogos a las obras traducidas al castellano y de los textos escritos por Cabral en España, como en el capítulo que trata de las traducciones de la obra del poeta brasileño (al castellano y al catalán).

De manera simultánea a las demás aproximaciones, se procedió al análisis e interpretación de los datos posibilitando el entendimiento de las particularidades inherentes a la cuestión propuesta, buscando describir sus niveles de complejidad y lo que pueden elucidar dentro del universo general de los estudios de la obra de João Cabral de Melo Neto.

1.5 Datos biográficos

João Cabral de Melo Neto nació el 9 de enero de 1920 en Recife, capital del estado de Pernambuco, en la región Nordeste de Brasil. Descendía de dos familias tradicionalmente ligadas a la tenencia de haciendas de caña de azúcar e industrias azucareras, que en aquel tiempo eran la base económica de la región denominada *Zona da Mata*². Gracias a la pujanza de tal actividad, los poseedores de aquellos negocios gozaban de un estatus de clase social dominante. La infancia de Cabral transcurrió hasta los diez años en tales

² *Zona da Mata*: Región litoral del Nordeste del Brasil caracterizada por un suelo fértil, una riqueza de vegetación y un clima tropical. Es un ecosistema amenazado debido a la deforestación.

industrias, llamadas *engenhos de açúcar*³, donde su padre dirigía el negocio familiar. Ese paisaje predominaría siempre en su literatura y más tarde compartiría lugar con ciertos paisajes de España.

En 1930 la familia Cabral de Melo se instaló en Recife y João Cabral ingresó en el *Colegio Marista de Ponte d'Uchoa*, donde finalizó sus estudios secundarios. A ese tipo de formación católica represiva Cabral atribuyó la aversión que tenía a cualquier clase de devoción religiosa y también el horror tanto a la poesía lírica –principalmente a la de Luís de Camões (de quien más tarde afirmó que apenas apreciaba *Os lusíadas*)– como a la de los románticos, simbolistas y parnasianos, a los que se daba preferencia en el contenido curricular de enseñanza de la literatura brasileña y portuguesa.

En 1942 se publicó en la revista pernambucana *Renovação* el primer ejercicio de ensayo literario de su autoría del que se tiene noticia: *Prática de Mallarmé*. En aquel momento ya conocía la obra del poeta francés y era lector de la obra en prosa de Paul Valéry, la cual tuvo una influencia determinante en su manera de abordar la literatura.

En 1945 optó al concurso para la carrera diplomática. En 1947 fue nombrado vicecónsul en el *Consulado Geral do Brasil* en Barcelona. Convivió con varios intelectuales que residían en la ciudad o la frecuentaban, como Joan Miró, Joan Prats, Arnau Puig, Rafael Santos Torroella, Juan Eduardo Cirlot, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Francesc García Vilella. También trabó estrechos lazos de amistad con personas del ambiente taurino de la época.

Adquirió una máquina tipográfica casera, con la cual editaría y después publicaría libros de autores brasileños y españoles bajo el sello llamado *Livro Inconsútil*. Con dicha máquina de imprenta manual, ayudado por Enric Tormo, tipógrafo catalán integrante del grupo *Dau al Set*, imprimió su cuarto libro, *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode*, en el mismo año que llegó a Barcelona. Ejerció como profesor de literatura brasileña en la *Universitat de Barcelona* y, de manera poco convencional, dio prioridad a la enseñanza de literatura de autores brasileños modernistas y contemporáneos en lugar de

³ *Engenho de açúcar* es la industria azucarera con instalaciones para procesar la caña de azúcar con el objeto de obtener azúcar, ron, alcohol y otros productos. Aceptación que recoge el DRAE como "ingenio de azúcar": 1. m. Conjunto de aparatos para moler la caña y obtener el azúcar. 2. m. Finca que contiene el cañamolar y las oficinas de beneficio.

dársela a la literatura fundacional⁴.

Entre 1948 y 1950 frecuentó el estudio de Joan Miró y su casa en Mont-roig del Camp. En ese intervalo de tiempo surgió la idea de que Cabral escribiese un ensayo crítico sobre la obra del pintor.

João Cabral se responsabilizó de la edición y produjo con recursos propios a través del sello *Livro Inconsútil* la obra *Sonets de Caruixa*, primer libro impreso de Joan Brossa, que contenía una pequeña selección de poemas. Por otro lado, Brossa se hizo cargo de la traducción inaugural de poemas de Cabral en España: los tradujo al catalán y fueron publicados en el número 8 de la revista *Dau al Set*, en 1949. Se tradujeron tres poemas del libro *O engenheiro*.

Escribió el texto de la presentación del catálogo de la primera exposición de los artistas catalanes Antoni Tàpies, Modest Cuixart y Joan Pons. Esta exposición colectiva tuvo lugar en el *Institut Français* de Barcelona de diciembre de 1949 a enero de 1950.

El ensayo *Joan Miró* fue publicado con grabados originales del artista en 1950. El texto de Cabral fue traducido al francés, pues dicha publicación corrió a cargo de la galería parisina *Maeght*, representante de la obra de Joan Miró. También en ese año Cabral se encargó él mismo de la edición de su quinta obra: *O cãõ sem plumas*.

En 1950 fue trasladado del puesto de diplomático en Barcelona al *Consulado Geral do Brasil* en Londres. En el ínterin prologó el libro *Em va fer Joan Brossa*, que fue publicado por la Editora Cobalto, de cuyo consejo editorial el poeta brasileño también formó parte.

Acusado de pertenecer a una “célula comunista”, fue apartado de las funciones diplomáticas por el gobierno dictatorial del presidente Getúlio Vargas y le fue impuesta la sanción de “disponibilidad no remunerada”. Tras varias negociaciones, João Cabral fue propuesto nuevamente para el cargo de cónsul en España, en Sevilla, donde llevó a cabo investigaciones históricas sobre Brasil en el Archivo General de Indias.

En 1960 publicó *Quaderna*, libro en el cual se pone de relieve por primera vez el tema sevillano en la obra del escritor. En ese mismo año se trasladó de Marsella a Madrid como primer secretario de la Embajada brasileña. En esa ciudad publicó el inédito *Dois*

⁴ Se trata de la literatura inicial brasileña sobre la cual se asienta la tradición literaria posterior. Su periodo se inició en el siglo XVI y siguientes. Destacan movimientos como el neoclasicismo, el romanticismo y el parnasianismo.

parlamentos (1961). Volvió a Sevilla en 1962 como cónsul-general de Brasil, donde permaneció hasta 1964, momento en el que viajó a Ginebra en misión consular con la delegación brasileña de la ONU. También en 1962 apareció la publicación del primer número de la *Revista de Cultura Brasileira* –editada por la Embajada de Brasil en Madrid– iniciativa promovida por Cabral y que tuvo como director al poeta español Ángel Crespo. La revista tuvo larga vida, llegando a 52 números dedicados a temas de la cultura brasileña.

João Cabral recibió el premio de “mejor autor vivo” por el texto teatral *Morte e Vida Severina* en el festival de Nancy (Francia). La adaptación operística del auto, con música compuesta por el mexicano Salvador Moreno, fue llevada a escena en el *Gran Teatre del Liceu* de Barcelona. También fue representada en Sevilla, en un montaje local.

En 1966 publicó *A educação pela pedra*, libro por el cual recibió, entre otros, uno de los más prestigiosos premios de la literatura brasileña, el *Jabuti*. Además de ese premio, recibió también los premios de la *União de Escritores de São Paulo*, el del *Pen Club* y el del *Instituto Nacional do Livro*.

De 1967 a 1969 ejerció como cónsul en Barcelona, viviendo por segunda vez en esta ciudad. De ese año en adelante ocupará varios puestos diplomáticos en América Latina y África, tras los cuales se retiró como cónsul-general en la ciudad de Oporto, Portugal.

En 1990 fue lanzado el libro *Sevilha andando*, que incluyó una segunda parte llamada *Andando Sevilha*, homenaje máximo del brasileño a la tierra de la cual absorbió y abordó tantos temas de manera prolífica y de gran trascendencia en su obra poética. Fue elegido miembro de la *Academia Pernambucana de Letras* y recibió el *Prêmio Luís de Camões*, concedido por los gobiernos de Portugal y de Brasil.

Regresó a Sevilla en 1992 como representante oficial de Brasil con motivo de la conmemoración del IV Centenario del Descubrimiento de América. En ese mismo año recibió varios premios y condecoraciones relevantes: el *Neustadt*, de la revista literaria *World Literature Today*, de la Universidad de Oklahoma; el premio *Estado de São Paulo* y la Gran Cruz de Isabel la Católica. Recibió también el segundo premio *Jabuti* de la *Câmara Brasileira do Livro*, en 1993. La primera edición de la *Obra Completa* fue publicada por la *Editora Nova Aguilar* en 1994. El premio Reina Sofía de Poesía de aquel año fue otorgado al brasileño.

Durante las últimas décadas de su vida, João Cabral fue afectado por una progresiva degeneración de la retina que evolucionó hacia una pérdida casi total de la visión,

hecho que le fue impidiendo la actividad de la lectura y, consiguientemente, también lo apartó cada vez más de la escritura. Ya en los últimos años de su vida, él mismo llegó a considerarse un “*ex escritor*”. Falleció en Río de Janeiro en 1999.

1.6 La poesía de João Cabral de Melo Neto en el canon brasileño

El poeta João Cabral fue considerado por cierto sector de la crítica literaria brasileña como uno de los representantes de la llamada “Generación del 45”. Sin embargo, únicamente son razones de tipo cronológico las que pueden fundamentar esa denominación imprecisa, ya que las tendencias estéticas en la obra de Cabral tomaron un rumbo bien distinto al emprendido por los poetas de dicha generación. Las coincidencias no van más allá de haber nacido en las primeras décadas del siglo XX. A medida que la formación de ciertas tendencias y directrices poéticas se fueron haciendo más evidentes en su trayectoria –y al tiempo que vieron la luz los primeros abordajes, consistentemente estructurados, sobre su poesía– tal equívoco fue motivo de revisión.

El debate es significativo en términos de lo que aportarían al canon de la literatura brasileña las características de esa poesía, desde su génesis, generando una complejidad en el sentido de que la obra del *pernambucano* ya aparece como expresión de un dominio poético diferenciado de aquel que estaba vigente (en tanto manifestación de grupos o tendencias más predominantes) en el ambiente específico de la literatura brasileña. En relación a sus antecesores, una línea poética con la que tuvo comunicación en su primera etapa fue la representada por la obra inicial de Carlos Drummond de Andrade, poeta de la segunda fase del modernismo brasileño. Lo que él incorpora a su obra de ese conjunto es, en líneas generales, la presencia de la palabra: la utilización de los recursos propios de la prosa en la poesía –que consideraba que había sido infravalorada por sus contemporáneos.

La poesía de João Cabral tiene, en sus inicios, una cierta atmósfera surrealista, principalmente en la obra inaugural *Pedra de sono*. Sin embargo, una parte minoritaria de la crítica ya señala cómo el poeta trabaja la materia relativa al sueño en el sentido de construirla, de ordenarla, incorporando a esa poesía aspectos cubistas.

En relación a los que podrían considerarse como sus sucesores, destacan los poetas de la generación posterior a la suya, especialmente los que surgieron dentro del movimiento concretista brasileño. Esa afinidad se da bajo el signo de una poesía crítica y de

carácter intelectual. A João Cabral se le menciona como integrante del *paideuma* concretista y se le valora justamente por aquellas dos obras que marcan el momento de ruptura en su poesía: *O engenheiro* (1945) y *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1946-1947). Este último contiene la expresión más evidente de lo que se considera la ruptura llevada a cabo por esa poesía, a partir de la cual son acentuados ciertos aspectos, como una sintaxis más económica, dando preferencia a la palabra concreta; de eso resulta una poesía menos adjetivada, más sustantivada. A ello hay que sumar un modo de explorar el comportamiento de las palabras a través de parámetros intelectuales y una constante atención sobre lo que sobreviene exclusivamente de la inspiración. João Cabral lleva al extremo un posicionamiento que se basa en la ascesis lírica, en el cuidado de la forma –con la disposición de las unidades compositivas del poema– en la preferencia por una métrica menos automatizada según las orientaciones de la poesía en lengua portuguesa, haciendo prevalecer, por ejemplo, la rima asonante y encabalgamientos más abruptos.

2 DESARROLLO DEL TEMA

El territorio y el elemento espacial tienen una importancia fundamental en la poesía de João Cabral. En ella pone en práctica la memoria de los lugares vividos y visitados, de los paisajes elegidos. Se puede decir que tales paisajes son el marco por donde se observa el transcurso de un tiempo determinado, con sus características y sucesión específicos.

Del conjunto de paisajes por él evocados, la referencia inicial es el de la “*Zona da Mata*”, lugar donde pasó parte de su infancia, así como algunos escenarios de Recife, donde también vivió. Partiendo de esos paisajes generales, su selección se hace más particular, centrando la atención en algunos ríos de su territorio a los cuales les añadiría elementos de diferentes naturalezas: informaciones sobre márgenes, afluentes, población de ribera, vegetación, situación social. Este es el caso de las obras *O cão sem plumas* (metáfora que usa para denominar al río Capibaribe) y del extenso poema *O rio*, que tiene como subtítulo *ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*; ambos dan la medida exacta del verdadero compendio o cartografía que hace el poeta de los diversos elementos relacionados con los ríos que elige como tema. Los *engenhos* de caña de azúcar en los cuales vivió también constituyen motivos en su poesía y de esos paisajes también extrae elementos de observación: desde las plantaciones de caña hasta el campesino, pasando por la

estratificación social característica de este tipo de economía.

De España, su predilección paisajística recae sobre Sevilla, ciudad donde el poeta vivió su experiencia peninsular más unida a lo popular, a las corridas de toros, al flamenco y al ambiente de las calles, que fueron motivo de inspiración para un conjunto de poemas fundamental en su obra. Precisamente a esos paisajes dedicó las tres últimas obras publicadas –que escribió cuando ya no vivía en España– *Crime na calle Relator*, *Sevilha andando* y *Andando Sevilha*. Por otro lado, el homenaje a dicha ciudad y a Andalucía no solo aparece en estos tres libros: se encuentra también en toda su obra, desde *Paisagens com figuras* (1954-1955). Habla también del ambiente, geografía y tipismo ibéricos, se refiere a algunos ríos de España (el Ebro, el Guadalquivir); tematiza la cabra que domina el paisaje rocoso mediterráneo en “*Poema(s) da cabra*” y la árida meseta castellana en una relación de parentesco con el desértico Nordeste de su infancia.

A partir de esa evocación podría llegarse a la idea apresurada de que su obra está marcada por una mirada melancólica o nostálgica, perteneciendo a la tradición de tratar de modo lírico los temas proporcionados por la memoria afectiva. Sin embargo, no es ese el caso, pues la forma como aborda su poesía se funda en una percepción concreta y en un estilo directo que le otorgaron un valor de individualidad y novedad en el panorama general de la poesía brasileña. En ese sentido se puede afirmar que la suya es una poesía que procede más de la tradición española que de la portuguesa, especialmente en lo que extrae de las lecturas y algunas lecciones de los poemas épicos fundacionales: *Cantar de Mio Cid* y *Poema de Fernán González*, pasando por el Mester de Clerecía hasta llegar a los representantes del Siglo de Oro, obras y autores que formaron parte del bagaje de Cabral como lector y, según él mismo confiesa, obras que conforman el armazón de su formación literaria “clásica”.

2.1 Presencia intelectual en Cataluña

Los tres primeros años de João Cabral en España los vivió en Barcelona, de 1947 a 1950. Desde el punto de vista de las relaciones intelectuales, esos fueron los años más significativos para el poeta en este país. Es cuando establece un fuerte vínculo con Cataluña y con algunas de sus manifestaciones culturales, hecho que se pone de relieve tanto en sus amistades con intelectuales, artistas y escritores locales, como en sus iniciativas en el ámbito de las artes –incluso en sus reacciones, en cierto modo en un sentido político, contra las

prohibiciones del régimen franquista.

Cabral siente un vivo interés por la cultura local. Ya desde el momento en que llega a Barcelona frecuenta la librería *Argos*, en el Passeig de Gràcia, regentada por el escritor Eduardo Cirlot. El poeta surrealista se convierte en uno de los primeros amigos del brasileño en Barcelona y lo aconseja sobre las lecturas que debe hacer para conocer la historia de Cataluña y España. Asimismo, le indica obras sobre literatura española, libros que Cabral confiesa “devorar” con gran interés. La librería era frecuentada por los pintores García Vilella y Pere Tort, que también se hicieron amigos del poeta; más tarde, Pere Tort emigraría a Brasil gracias a la intermediación de João Cabral.

En poco tiempo, el brasileño empieza a tomar parte en tertulias, como en las del bar llamado *Bagatel·la*, que eran invariablemente presididas por Joan Prats. A través de Prats conoce al pintor Ramon Rogent. En aquel mismo año (1947) Rogent presenta Cabral a Joan Miró.

El poeta había recibido el encargo de parte de un coleccionador de arte (su primo Josias Carneiro Leão) para intermediar en la compra de una obra de Miró. Por lo tanto, la primera visita de Cabral al pintor habría tenido un carácter esencialmente comercial, de no haber sido porque el poeta tenía especial interés en las artes plásticas. Siendo así, ese primer contacto tuvo otras repercusiones más trascendentes. Al fin y al cabo, Cabral no logró la compra de la tela que le habían encargado. Sin embargo, la ocasión de conocer a Miró le permitió pasar en seguida del protocolo –en que se enmarcaba la visita a un famoso pintor por parte de un representante de la diplomacia y negociante “casual”– a una convergencia de afinidades. Joan Miró lo recibió, con la debida formalidad, en el piso donde había vivido su padre, decorado con un estilo sobrio burgués, en el mismo edificio donde había nacido, en el Passatge del Crèdit. No obstante, al ver que la conversación discurría en términos cada vez menos comerciales y más artísticos, el pintor invitó a Cabral a su estudio, hecho que definiría la aproximación amistosa entre ambos.

La afinidad se produce en ambos sentidos, pues el poeta estaba interesado en los modos expresivos de la pintura moderna y Miró, por otro lado, apreciaba la poesía y la convivencia con escritores.

Como el bloqueo franquista impedía que el artista expusiese públicamente su obra en España, Cabral –por su situación de representante oficial de un país que mantenía una política de buena relación con el gobierno de Francisco Franco– tuvo libre acceso a la

producción que comprende los años de 1942 a 1950.

El hecho de poder observar a Miró en acción y analizar con detención un conjunto de obras, entonces inéditas, fue lo que estimuló a Cabral a profundizar en el problema de la composición en la obra de arte; inclusive en la suya propia. De ese modo, a partir de esa convivencia, observación y disquisiciones sobre lo que ve en una selección específica de la obra de Joan Miró surge el proyecto de escritura de un texto que intente sistematizar algunas de las líneas interpretativas suscitadas. Ese ensayo se publica en 1950 y es recibido con entusiasmo, tanto por Miró como por Prats, que fue interlocutor constante acerca de las cuestiones que se planteaban mientras se redactaba el texto.

João Cabral también tuvo una convivencia estrecha con el crítico de arte y poeta Rafael Santos Torroella, que lo introdujo en la Asociación *Cobalto 49*, que contaba entre sus miembros con varios nombres de la intelectualidad que se reunían aquella época en Barcelona. *Cobalto 49* representaba una iniciativa editorial que surgió en el ambiente del posguerra español, fomentando la renovación artística en Barcelona a través de publicaciones, audiciones musicales y exposiciones de artes plásticas, entre otras iniciativas. Cabral fue el responsable del área encargada de las gestiones relativas a los museos y colecciones, aunque su participación más efectiva fue la publicación del texto de la exposición: “*Un aspecto de la joven pintura. Tàpies, Cuixart, Ponç*”, que tuvo lugar en el *Institut Français* de Barcelona de diciembre de 1949 a enero de 1950. Dicho texto contiene un análisis inaugural de la pintura de los tres jóvenes artistas a partir de la evolución plástica de Joan Miró. Esa lectura traza una línea que marca la trayectoria desde la ruptura con el convencionalismo pictórico del pasado sumado a la búsqueda de un estilo propio que señalase algún rasgo representativo de modernidad.

El autor fija su atención en el paso adelante dado por los pintores, que es el avance en dirección hacia una “libertad sintáctica” en lugar de una “libertad metafórica”, típica del “formalismo moderno”. De ese comentario, vale la pena resaltar la toma de posición que va siendo asumida por João Cabral en sus escritos teóricos, en sintonía con la crítica marxista opuesta al formalismo.

Tras la introducción del texto, que trata de la cuestión sobre la libertad compositiva, se discurre en otros términos, como el de la relación que los pintores establecían con el marco, repitiendo así un criterio analítico también utilizado en el ensayo sobre la obra de Joan Miró. De esa manera, el escritor incorporaba un cierto vocabulario que aportaba

coherencia al conjunto de sus textos críticos reflejando un modo de pensar sobre la creación artística que tenía que ver con la propia idiosincrasia de su obra.⁵

João Cabral pasa a tener contacto estrecho con dichos pintores y con Joan Brossa. También formaban parte de ese grupo el filósofo Arnau Puig, el tipógrafo Enric Tormo y el escultor Emili Boadella. En aquella época el poeta demostraba simpatía por algunas posiciones políticas del marxismo y, a pesar de la situación de represión que se vivía en Cataluña y de su condición de representante diplomático de un gobierno dictatorial, discutía sin reservas con sus amigos de *Dau al Set* tales cuestiones. Fue el responsable, según atestiguaron los propios Brossa y Tàpies, de introducir entre ellos el debate sobre un compromiso cívico (el “tema de los hombres” como él decía) en las artes. Sin embargo, esa postura no debe ser confundida con propagandismo ni militancia. Por el contrario, lo que Cabral defendía era que las artes deberían indicar un camino de crítica social, pero sin mostrar jamás afiliación política alguna.

De los artistas que conoció en Barcelona, algunos fueron a vivir a Brasil gracias a las gestiones prácticas de João Cabral. Ese es el caso de Joan Ponç y de la grabadora catalana Isabel Ponce. Ponç vivió durante diez años en la ciudad de São Paulo, donde expuso su obra con la cual fue premiado en la *Bienal de Artes* y donde fundó una escuela dedicada a la investigación de las artes visuales, estableciendo una relación duradera con uno de los mecenas más importantes del país, Francisco Matarazzo Sobrinho, al que conoció a través de João Cabral. Como prueba del interés en divulgar el trabajo de jóvenes artistas y la cultura catalana, es también sabido que el escritor fue el responsable de la edición de la segunda obra impresa de Ponç: *Joan Ponç, deu litografies*, en la que colaboró Enric Tormo como grabador y que fue publicada en 1949 bajo el auspicio financiero del poeta.

Otro sector de la intelectualidad con el cual se relacionó fue el grupo que representaba la iniciativa catalana *Ariel. Revista de les arts*. João Cabral mantuvo un diálogo con Joan Triadú, poeta y crítico literario, fundador de *Ariel* y uno de los responsables de la definición de la línea editorial predominante en dicha revista. En el nº 16 de la revista (abril de 1948) aparecen tres *tankas* de Carles Riba traducidos al portugués por Cabral. El escritor confirmó más de una vez el interés que le había despertado la obra poética de Riba, que él

⁵ Sobre el texto crítico, que fue publicado en el tercer fascículo de *Cobalto 49*, al lado de las fotografías de cada uno de los tres pintores aparecen algunos datos biográficos e informaciones sobre sus trayectorias. Entre esas informaciones están los nombres de los coleccionistas que poseían las obras de los tres artistas: el nombre de João Cabral aparece en las tres listas y, entre otros, también el de Joan Prats.

quería dar a conocer en Brasil, pues lo consideraba “el mejor poeta catalán vivo”. Se sabe, por la correspondencia de Cabral con sus amigos brasileños, que él tradujo una selección de 25 *tankas* de Riba que serían publicados en una revista literaria que él mismo Cabral planeaba editar. Desafortunadamente ese trabajo nunca llegó a ser publicado.

Cuando llega a Cataluña, Cabral empieza a estudiar la lengua con objeto de leer la poesía que se escribía en catalán. A partir de ese interés, propone a la *Revista Brasileira de Poesia* la publicación de una selección de jóvenes poetas catalanes. Sus traducciones son publicadas en dicha revista en su edición de febrero de 1949 con el título de *Quinze poetas catalães*.

Los seleccionados para la antología fueron Marià Manent, Pere Quart, seudónimo de Joan Oliver, Tomàs Garcés, Rosa Leveroni, Bartomeu Rosselló-Pòrcel, Joan Teixidor, Salvador Espriu, Joan Vinyoli, Josep Romeu i Figueras, Josep Palau i Fabre, Joan Barat, Joan Perucho, Joan Triadú, Jordi Sarsanedas y Jordi Cots. Según subraya Cabral, no reúne a estos poetas alineándolos por un criterio “psicológico” ni por contenidos poéticos similares; antes bien, el criterio que da unidad y estructura común y esencial al conjunto es el de la lengua, más específicamente el de una postura común ante ella. Así lo justifica: “*A ter que definir a posição dos poetas posteriores a [Josep] Carner, eu diria, sem que desrespeite por isso as diferenças individuais de cada um deles, que é a sua posição de defesa, defesa tensa, da língua catalã.*” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 277).

Las cuestiones que influyeron profundamente sobre João Cabral en aquel primer encuentro con Cataluña, como se ve, tienen un fondo de marcado interés por la historia del país y por sus aspectos culturales. La lengua catalana no podía dejar de ser uno de los temas de su interés e investigación, principalmente en lo que respecta a su uso escrito y lo que representaba en aquel periodo, tanto para la defensa de la autonomía de Cataluña por parte de intelectuales y artistas, como en aquello que supone de reacción contra la provocación de un intento de *lingüicidio*. Y esa investigación la lleva a cabo en conexión con la poesía, con aquello que representa de defensa y permanencia –no solo literaria– de esa lengua en un ambiente de coacción cultural.

Su opinión sobre Cataluña estaba, de esta forma, íntimamente ligada a una posición política de defensa de un patrimonio que Cabral consideraba en sintonía natural con la noción de patria, en aquel punto en que esa palabra hace patente una conexión con una existencia geográfica y cultural de distintiva idiosincrasia. Esa idea corroboraba la

importancia que el poeta daba a la expresión a partir de lo regional admitiendo que era la forma legítima de acceso a lo universal. El escritor asume, de esta manera, una clara conciencia de la cuestión del territorio y toma posición con relación a los debates identitarios defendidos por algunos intelectuales catalanes con quienes convivió.

El autor se inclina por una interpretación que tiene como fundamento algunos parámetros asociados a la evolución de su propia obra; en tal caso se sirve de la dicotomía conciencia/inspiración como explicación para la poesía catalana que se vale del lenguaje, del conocimiento de sus mecanismos sintácticos, a partir de un abordaje filológico; una poesía que toma en cuenta su proceso de normalización y, por tanto, su trascendencia. Asimismo considera el contexto histórico de limitación y la necesidad que de él se deriva factores decisivos en el sentido de hacer de esa poesía un medio potente de expresión y de supervivencia de la lengua.

2.1.1 Ensayo sobre Joan Miró

El proyecto de escribir un estudio crítico sobre la obra de Joan Miró evolucionó de un otro proyecto anterior, cuyo objetivo era encargarse de la edición y publicación de algunos poemas escritos por el pintor que habían sido confiados a la lectura de João Cabral. Esa idea fue abandonada por el trabajo que enfrentaría al poeta con la labor de crítico, que él consideraba la actividad de reflexión ideal, a pesar de los grandes desafíos que le suponía.

João Cabral era un escritor más el análisis de la obra de Joan Miró, tarea compleja ante los nombres que ya se habían dedicado a ella. Además de Juan Eduardo Cirlot y de Raymond Queneau, el poeta surrealista japonés Shuzo Takiguchi había sido el primero en escribir una monografía totalmente dedicada a la obra de Miró y publicada en 1940. Clement Greenberg y Alexandre Cirici-Pellicer, que también publicaron sus estudios sobre la obra, eran críticos de arte ya reconocidos en la época.⁶

La reflexión del brasileño adquiere singularidad por el hecho de enfocar su interés analítico en lo que podría ser la faceta psicológica del artista que ve en Miró, y de cómo esa psicología de creación definiría ciertas actitudes ante el arte. Al no tener la estructura de un

⁶ Sin embargo, sus textos difieren del que fue escrito por Cabral en lo que se refiere tanto al foco de interés original como al objetivo final, pues la elección del vocabulario guarda una afinidad mayor con el léxico propio de la pintura, en lo que respecta a sus técnicas y dominio.

texto técnico ni la peculiaridad de una crítica rigurosamente especializada, el texto ofrece otras posibilidades de contacto con la obra, desde el punto de vista de los recursos y estrategias de creación de un artista que mantenía una relación intensa con sus propios medios de expresión. La práctica de la crítica se hace también desde un cuestionamiento personal, pero asumido a través de la alteridad artística.

La fase creativa de Miró que Cabral seguía es la del trabajo con las series paralelas que algunos críticos denominan “pinturas lentas”, más reflexivas, y “pinturas espontáneas”, más gestuales, así como el trabajo gráfico, xilogramados y litografías en cuyas técnicas el pintor profundizaba su arte. Cabral también conocía la obra anterior de Joan Miró y apreciaba especialmente *Constel·lacions*, serie de la primera mitad de los años cuarenta, de la cual *Barcelona* es una continuación, realizada, sin embargo, a partir de técnicas de impresión.

El análisis de la obra de Miró por João Cabral está fundamentado en propuestas como la búsqueda de renovación formal, el rigor, la aplicación de la norma externa al trabajo, la actitud psicológica. Dicha elección se corresponde con lo que serían aquellos puntos de inflexión con los cuales el poeta estaría madurando su estilo y su gramática personal.

A través del ensayo se propone una interpretación nada obvia –en el sentido de que evitaba los términos más utilizados en los textos conocidos– demostrando una evolución pictórica en la obra de Miró que nada tenía que ver con la asociación de elementos del orden irracional, llamando la atención sobre otros problemas que deberían ser considerados como una manera milimétrica de componer, siempre atenta a soluciones plásticas que afirmaban el valor plano y dinámico de la superficie, basada en una actitud psicológica que no se traducía en directrices, sino que se relacionaba con el proceso mental de creación. Esa manera de criar –que el escritor percibía más típica de un artista cuyos recursos rigurosamente plásticos prevalecían sobre las evocaciones simbólicas– fue algo que intentó demostrar en la obra de Miró. Asimismo, planteaba otros argumentos que eran, para la interpretación vigente en la época (más típica del surrealismo) poco difundidos o menos considerados.

La exclusión del dinamismo, así como el abandono del ritmo por el equilibrio en pro de una observación instantánea y según leyes específicas de organización, serán puntos centrales en la explicación de cómo evoluciona la pintura de Joan Miró desde una representación realista hacia la abstracción. Cabral parte de ese punto para empezar su exploración en sentido contrario: desde la evolución a la tercera dimensión –se pregunta–

¿cómo hacer el camino de regreso hacia la superficie? La respuesta está en que utiliza como parámetro la composición según la ve en la obra de Miró; composición que juzga accidental (en la medida en que no es precedida por una formulación teórica) pero coherente pues, mientras se elabora la obra, las soluciones van tomando forma según van surgiendo los problemas. Lo que destaca de la interpretación de Cabral es el cálculo previo a las tomas de decisión ante cada problema nuevo.

Una cuestión surge en un momento dado del análisis, que parece aproximar a los dos artistas, y forma parte de la observación referencial, del proceso de aprendizaje que Cabral pone en marcha. Lo que él ve en la obra de Miró a partir de la mencionada trayectoria en busca de la superficie como receptáculo de lo dinámico (y que coincide con la época en que el pintor abandona los claroscuros en sus cuadros) lo ve con la intención de dialogar con su propia manera de crear. Percibe cómo esa intención toma cuerpo a partir de un trabajo de atención renovada y de un proceso de depuración paulatino y consistente, encaminado a consolidar ciertos “códigos de la realidad” cada vez más resumidos e identificados con un estilo mironiano de representación plástica que empieza a confirmarse con las composiciones minimalistas de *Constel·lacions*, donde la aparición de elementos va disminuyendo, prácticamente dejando solo espacio al trío plástico de estrellas, pájaros, mujeres.

Sobre el catalán, afirma el poeta: “Miró no pinta cuadros. Miró pinta.” En esa aseveración se concentra un sentido primordial del análisis hecho por el crítico, que coincide con lo que el pintor Paul Klee definió sobre la importancia del proceso creativo en una declaración irónica dirigida a los que veían en algunas de sus obras solamente el sello de una elaboración infantil: “Como podéis percibir en aquel ejemplo ‘infantil’, yo realizo otras tareas aparte: también soy dibujante.” Según la hipótesis de João Cabral, “Miró pinta”: no se coloca ante el cuadro que está por venir, sino ante la pintura que vendrá. Esa pintura, él la ve tomar cuerpo a través de la tensión resultante del trabajo con la línea, de la constante redefinición de los rumbos de su creación. En la obra de Miró, Cabral observa el alejarse del resultado por parte del pintor como una concentración absoluta en el proceso, lo que lo aproxima al plano de la propia génesis de la pintura.

En relación al resultado material, los esfuerzos del poeta culminaron con la publicación del ensayo, que lleva por título *Joan Miró*. La impresión del libro la llevó a cabo Enric Tormo en una tirada lujosa de apenas 130 ejemplares con xilogramados inéditos de Miró. En el mismo año de 1950 el texto fue también publicado en traducción al francés por la

misma editora y con distribución exclusiva de la galería Maeght –representante del pintor fuera del continente americano– que adquirió todos los ejemplares para distribución. Joan Miró y Joan Prats se encargaron de hacer viable el proyecto, ofreciéndose como interlocutores entre el escritor y Aimé Maeght, incluso buscando, por cuenta propia, una casa editora para la obra.

Hasta 1979 el ensayo no había sido publicado en castellano. Esa primera traducción la llevó a cabo una editorial latinoamericana (*Fundarte de Caracas*). Por lo que respecta la lengua catalana, habría que esperar hasta el año 2008, 58 años después de la primera edición, para que el estudio fuese traducido y publicado en dicha lengua, en edición trilingüe, que contiene el original en portugués y el texto en castellano (*Joan Miró*. Barcelona: KM 13.774). Esta edición marcó la publicación inaugural del ensayo en España.

Más allá de la reflexión conceptual que contiene el ensayo, João Cabral también aborda las cuestiones relativas al pintor y a su obra a través de un texto poético. Ambos textos son complementarios, ya que su labor inquisitiva y orientaciones asertivas sobre su objeto tienen siempre naturaleza crítica y operan a través de una deconstrucción que tiene por objeto también una aproximación referencial.

“*O sim contra o sim*”, poema del libro *Serial* (1959-1961), expone los “instrumentos” y técnicas utilizados por algunos artistas en sus respectivos procesos artísticos, valorizando lo que hay en ellos de máximo aprovechamiento del material específico de su arte. Del mismo modo que hace Georges Bataille en una de sus oposiciones más directas a la ortodoxia surrealista, este poema propone un “*bajo materialismo*” en lugar de elevación espiritual, destacando las estrategias tanto de extracción de la carga poética a partir del material y soportes de la propia creación, como de los modos específicos de tratarla. De esta manera, las relaciones semánticas en el poema están pensadas para aproximar el método artístico a una operación de precisión. Una de las estrategias que para ello utiliza es la función denotativa de las palabras.

El poema está estructurado en bloques, que a su vez son divididos según sea el artista que aparece en su punto de mira. El rasgo común entre tales artistas es, en cierta medida, de naturaleza subjetiva, pues es establecido a partir de una elección particular del poeta y fundamentado en un tipo de composición artística que él ve como estimulante o inspiradora. En “*O sim contra o sim*”, a la presentación de dos escritores se sigue la de dos pintores, en un esquema binario seriado y que da preferencia formal al número par. Así pues,

las estructuras binarias del poema presentan, respectivamente, a Marianne Moore y Francis Ponge, Joan Miró y Piet Mondrian, Cesário Verde y Augusto dos Anjos⁷, Juan Gris y Jean Dubuffet.

Para el abordaje de la creación, tal como Cabral la percibe en Marianne Moore, Francis Ponge, Joan Miró y Piet Mondrian, él mismo deshace la posibilidad de una lectura con vistas a una mera abstracción de la obra, desde el momento en que pone su foco de atención en lo que la precede y da sustento: el método de trabajo y sus instrumentos particulares. Señala esos métodos como operaciones; pero la palabra “operación” la considera en su sentido denotativo específico como “acto de operar”, como manipulación de las manos e instrumentos con finalidad “quirúrgica”. Los dos escritores destacados son considerados “cirujanos” en la forma y uso que dan a sus medios creativos “cortantes”, de acuerdo con su “lápiz bisturi”, como lo llama el poeta.

Para referirse a Joan Miró y a Piet Mondrian, los instrumentos escogidos son las manos de los pintores, de las cuales ambos harían un uso igualmente “quirúrgico”. La síntesis, técnica y psicológica, en Miró está en la delicada operación descrita: cuando la mano derecha se vuelve incapaz por la costumbre, es sustituida por la izquierda. Por otro lado, esa depuración con la que se busca una línea exenta de condicionamientos viene dada por una imagen poéticamente inusual, en que la mano izquierda es injertada en el brazo derecho a fin de obtener el efecto deseado:

*Miró sentia a mão direita
demasiado sábia
e que de saber tanto
já não podia inventar nada.
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 é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,*

⁷ Poeta brasileño prémodernista. Su poesía se destacó de la de sus coetáneos por las características innovadoras y expresionistas.

cada instante, a recomençar-se.
("O sim contra o sim", *Serial*, p. 298, *Obras completas*)

La cuestión de la "incapacidad" de la mano derecha que se expresa en el poema tiene su correlación con lo que João Cabral defiende en el ensayo: un desafío de "desaprendizaje" llevado adelante por Miró, o un proceso en que retrocede hacia un grado cero o negativo del conocimiento técnico en relación a la pintura.

En la radicalización antilírica propuesta por la imagen del injerto de la mano, procesado de acuerdo con la necesidad expresiva, convergen algunas de las cualidades de la pintura de Joan Miró más apreciadas por Cabral en su poética: intento de lucidez en la creación que implica una búsqueda e inauguración del proceso en cuanto invención de la trayectoria compositiva o desmontaje interno del proceso creador.

2.1.2 Prólogo a *Em va fer Joan Brossa*

En febrero de 1951, por iniciativa de la editorial *Cobalto*, se publicó *Em va fer Joan Brossa* como primer ejemplar de la colección denominada *Calle Desierta*. El libro salió con una tirada de apenas 300 ejemplares numerados. Contiene, en la contraportada, el retrato de Joan Brossa en una ilustración de Joan Ponç. Esa colaboración de producción que se estableció entre los "dos Joan", Cabral y Brossa, se había iniciado en 1949 con una selección de poemas hecha por el brasileño y posterior edición de la primera obra impresa del catalán, *Sonets de Caruixa* –una *plaque* grabada integralmente con una máquina de imprenta Minerva de propiedad de Cabral– contando también con otra colaboración, la del grabador y tipógrafo Enric Tormo y bajo la dirección de Rafael Santos Torroella.

Según el nombre revelador de la colección (*Calle Desierta*): "Anomenada d'aquesta manera perquè expressava el sentiment d'absència generalitzada i de depauperació cultural de l'època." (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 217), las iniciativas editoriales en aquel tiempo en que se vivía una situación de precariedad debido a la posguerra reflejaban un acto extremo. Teniendo en cuenta ese panorama que no alentaba la cultura, en un ambiente de prohibición de publicaciones en catalán, la iniciativa de Cabral, al encargarse él mismo de editar la obra *Sonets*, puede ser vista como un acto revolucionario; asimismo configura un discreto, pero no por ello menos eficaz, mecenazgo que el poeta asumió en relación a las obras de artistas de aquel entorno.

El prólogo de aquella edición de *Em va fer Joan Brossa* es de autoría del poeta brasileño. A propósito de él y del libro, Joan Brossa dice:

[...] (*João Cabral*) em va ajudar moltíssim sobretot a fixar l'evolució de la meva obra. Ell (...) em va fer comprendre la possibilitat que hi havia d'evolució de les formes neosurrealistes aplicades cap a un sentit progressista-social. Com a conseqüència de totes aquelles converses amb en Cabral va sorgir *Em va fer Joan Brossa*, que marca un tomb notable. (BROSSA apud ALEGRE, 1991, p. 16)

Centrándose en la cuestión metacrítica, que es característica en la obra de Cabral, es importante resaltar que cada libro del poeta, principalmente los que componen el conjunto inicial de la obra hasta aquella década de 1950, propone y da curso a la revelación de determinados aspectos problemáticos para el escritor en lo que dice respecto a su poética. Entre 1947 y 1950 había publicado *Psicologia da composição* y, posteriormente, *O cão sem plumas*. Ambas obras ponen en cuestión la idea de la poesía como juego puro del pensamiento o de una voluntad o expresión de sí mismo. Este cuestionamiento supuso para el escritor (justamente durante el final de la década de 1940 e inicio de la siguiente) un gran reto, que fue expresado también en otros textos teóricos.

En sintonía con ese pensamiento aborda la de Joan Brossa que, de alguna forma, ya estaba “aprehendiendo la realidad” por el tema, fijando su atención en el sujeto y en las situaciones históricas que formaban parte de su entorno, por encima de un simple apego a un marco programático o restrictivo. La realidad a la que se refería Cabral incluía la cuestión social, según hace notar el mismo Brossa:

Sua ideia [de Cabral] era que a poesia deveria indicar um caminho de crítica social, mas sem jamais se submeter a qualquer teoria. Era algo muito inteligente, algo que naquele momento, final dos anos 40, começo dos 50, não era discutido pelos artistas de Barcelona. Vivíamos muito limitados durante o franquismo e ele abriu novas perspectivas pra nós com suas ideias. Cabral vivia a sua época e a gente não. (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 16)

De las formas de abordaje del realismo que interesaban en sentido amplio a João Cabral en la literatura española, la poética de Joan Brossa le llama la atención por estar centrada en una especie de estética de lo escueto, de la sustantivación y de la materia humilde y recurrente (que tiene su debida correspondencia en la obra del brasileño). Entre los dos había una coherencia con respecto a lo que el crítico Juan Luis Alborg (1992, p.28) llama

“*magras estilizaciones*”:

A la realidad, como no se la puede capturar por lo llano, hay que cazarla a la tremenda: con pleonasmos o con magras estilizaciones, con exuberancias o con escuetas fórmulas, agigantándola o dejándola en los huesos, potenciándola siempre, ese es el secreto. Un secreto que tiene que descubrir en cada caso la genialidad del escritor.

De la poesía de Brossa, João Cabral resaltaba su aspecto más cotidiano, en el sentido de lo humano, en el “*lèxic de cuina, de fira de plaça i de fons de taller, on Brossa anava a cercar el material per a elaborar les seves complicades mitologies*” (MELO NETO, 1950, p.12). Esa interpretación iba en dirección contraria de la crítica de la literatura española imperante en aquel momento, ya que los vientos que dominaban la escena eran los de las vanguardias programáticas de inicio del siglo XX con fórmulas a favor de lo onírico y del automatismo. En el caso específico de la crítica catalana, se destacaba de la poesía de Brossa las “*imatges hipnagògiques*”, que J. V. Foix (apud BORDONS, ca. 1998) definió como “*la irrupció brusca d’unes visions netes, perfectes, sense relació amb el curs actual del pensament ni amb cap espetacle anterior.*” Nada podía estar más lejos de lo que afirmaba João Cabral a propósito de la poesía de Joan Brossa: el flujo del pensamiento y los acontecimientos cotidianos serían, según su interpretación, justamente los resortes más expresivos de dicha poesía.

Como curiosidad cabe notar que hubo, de modos diversos en la obra del poeta brasileño y del catalán, una propensión al lenguaje conciso y de elementos populares que estructura, de hecho, ese realismo crítico que da preferencia a la elección de un léxico más directo, que toma como referencia formas de la literatura medieval ibérica, incluso de la poética de los trovadores. Y esto quedó reflejado, de manera más enfática, en algunas obras de los dos que coinciden temporalmente: en João Cabral estos aspectos están presentes en las obras que forman el “*Tríptico do rio*”⁸, cuya temática es social y cuya intención es comunicativa. En la obra del poeta catalán, aparte de *Em va fer Joan Brossa*, está presente también en *Romancets del Dragolí* (1948), con textos escritos en forma de romancero ibérico acompañados de *auques* dibujados por Joan Ponç.

En el libro *Paisagens com figuras*, João Cabral hace un comentario y un homenaje

⁸ “Tríptico do rio” es la denominación que dió el crítico brasileño João Alexandre Barbosa al conjunto de las obras *O cão sem plumas* (1949-1950), *O rio* (1953) y *Morte e vida severina* (1954-1955).

relacionados con la literatura de Brossa, específicamente a su obra *Dragolí*; no obstante, lo hace en forma de poema largo y a través del lenguaje de diálogo fluido y directo que el catalán utiliza con frecuencia:

*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
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem razão.
Mas porém como buscava
onde é o sol mais temporão,
pelo Clot. Hospitalet,
onde as vidas de artesão,
por bairros onde as semanas
sobram da vara do pão
e o horário é mais comprido
que fio de tecelão,
acabou vendo Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás
eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
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.*

(“Fábula de Joan Brossa”, *Paisagens com figuras*, p. 151-52, *Obras completas*)

El hecho de que los mismos argumentos defendidos por João Cabral en su prólogo a *Em va fer Joan Brossa* sean abordados en la “Fábula de Joan Brossa” es significativo de la tendencia a una investigación crítica que usa como medio el propio poema. La “tesis” sobre la poesía del catalán es también defendida dentro del esquema del poema en bloque único, cuya repetición de rimas en “ão” hace la lectura monótona y lenta –de acuerdo con la textura poco pulida de la poesía épica– lo que le confiere un tono conversacional al poema. Las rimas, al ser asonantes, hacen que la “Fábula” esté dentro del esquema del romance tradicional español.

Esa misma forma es la escogida por Brossa para sus poemas de *Romancets del*

Dragolí. De esa forma, más allá de valorizar lo anecdótico como materia del poema, Cabral homenajea las características “trovadorescas” del poeta catalán en su poema-fábula.

No solo en la forma la inclinación de Brossa por lo cotidiano es una característica enfatizada en la “Fábula”: al decir que él busca en barrios obreros, de “*vidas de artesanos*”, “*as sete caras do dado / as cinco patas do cão*”, queda todavía más explícito aquello que valoriza en la poesía de Brossa, que es la comunicación poética y el ejercicio de la imaginación a partir de lo prosaico (aun que sea a partir de esa imaginación más dada a lo “mitológico”). Esto se refleja en un texto despojado de complejidad semántica, en un proceso que se hace a través de la depuración de las palabras hasta que se presenten en su lado más coloquial, en su fisionomía más “plebeya”.

En la “Fábula”, al repetir la idea de la visión y de los ojos del poeta como una “*trocada instalção*”, la imagen podría ser percibida en correlación con la vivencia real del trauma ocular sufrido por Brossa en un accidente durante la guerra civil y que le acarreó problemas de visión irreversibles. Sin embargo, esa deficiencia en términos fisiológicos podría ser parte de un juego poético de palabras: la “instalación” ocular es “*trocada*” (cambiada) porque opera al revés. En realidad, en la interpretación de la fábula los ojos de Brossa son máquina potente, capaz de ver y de escudriñar el entorno de manera crítica. (Pere Gimferrer, preguntado acerca de lo que podrían tener en común el tango y el cine, responde haciendo referencia a cierta influencia de Cabral entre los catalanes: “*La visualització. El poeta João Cabral de Melo, molt estimat per els de Dau al Set, deia que un poeta pot dir coses inversemblants, però mai no visualitzables*”).

Así pues, el prólogo a *Em va fer Joan Brossa* y el poema “Fábula de Joan Brossa” expresan un punto de vista de Cabral que está relacionado con su propio momento de definición y búsqueda de autenticidad de la labor poética según criterios personales y a partir de un contacto más estrecho con las formas populares de la poesía. Sobre la emulación que hubo entre los poetas brasileño y catalán, Jaume Josa (que estuvo presente en el reencuentro de Brossa y Cabral en Río de Janeiro en 1993) dice: “*Brossa senyalava el cap amb el dit i deia: ‘Sempre porto Cabral aquí. Va ser la xispa!’ Podríem canviar el nom del gran llibre Em va fer Joan Brossa per ‘Em va fer João Cabral de Melo’*”.

2.2 Literatura hispánica: influencias en la obra del poeta

La llegada de João Cabral a España representaba su primer contacto con una cultura extranjera *in situ* y para el literato que era, la ocasión se le presentó favorable en el sentido de tener acceso directo a un corpus literario para él inédito. El carácter de la aproximación a ese corpus es metódico. Dicho método radica, básicamente, en el hecho de que João Cabral se inicia en la lectura de esta literatura cronológicamente, a partir de sus orígenes, o sea, desde los poemas épicos fundacionales: el *Cantar de Mio Cid* y el *Poema de Fernán González*, pasando por la poesía denominada Mester de Clerecía, hasta los representantes del Siglo de Oro, o como los llama, los clásicos. Este método tiene una doble vertiente: el escritor no solo aborda esa literatura como lector, sino también en calidad de estudioso.

2.2.1 Permanencia de Gonzalo de Berceo

Como epígrafe a la obra *O rio* (1953), João Cabral eligió el siguiente verso de Berceo: “*Quiero que compongamos io i tú una prosa.*” La intención dialógica destacada se da en la definición formal, en los matices y en el tono escogidos para el texto poético. En palabras de Haroldo de Campos (1972, p.83) sobre *O rio*, en esa obra ya se ve al escritor “*fazer prosa em poesia (não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica)*”⁹. Se puede entender dicho comentario en el sentido de que el valor estructural de gran parte de la poesía de João Cabral radica en aquello que se cuenta, en lo episódico en sí. En el caso de las composiciones hagiográficas de Berceo, el valor de las historias empieza a ser, aparte de doctrinario, textual; vidas de santos y milagros que se cuentan también como narrativa literaria, como llamada ficcional a la imaginación de los oyentes.

En *O rio*, son representados varios “hechos” de naturaleza social, histórica, geográfica. El poema describe la trayectoria del río Capibaribe (río de Pernambuco muy presente en la del poeta) desde su nacimiento hasta su desembocadura. Cabral utilizó como uno de los fundamentos compositivos la investigación cartográfica, lo que confiere más

⁹ “Hacer prosa en poesía (no prosa poética ni poema en prosa, sino poesía que está al lado de la prosa por la importancia primordial que confiere a la información semántica.)”

significación al plano semántico. Esa actitud expresa una intención meditada de componer una poesía en la cual estuviese delimitado el *locus*, lo que establece una estrecha conexión con la veracidad y objetividad que se le debe dar a la “prosa” que anuncia utilizando las palabras de Berceo. Es un hecho que la obra de João Cabral, en su conjunto, va conformando una trayectoria geográfica clara, con un fundamento topográfico evidente en relación a los paisajes de su elección: Pernambuco y Andalucía. En este sentido, algunos ríos de los dos países donde más tiempo el poeta vivió configuran un verdadero trazado de esa “*poesia que anda ao lado da prosa*”¹⁰.

En el poema, la observación atenta de aquello que se cuenta se hace desde las márgenes del río, acompañando su caminar, las personas, las culturas y los afectos que se van trazando y que son inseparables de tal viaje. En relación a los poemas de Berceo, un rasgo característico en algunas de sus obras es también la delimitación de las coordenadas geográficas del entorno donde vivían sus héroes y santos con la intención de dar veracidad al relato. La veracidad en *O rio*, sin embargo, es abordada en sentido contrario al que Berceo le da: hechos y paisajes tienen, en los versos del clérigo, una intención colorista, de agregar alicientes para convencer a su público espectador. Ello formaría parte de una estrategia de orador religioso que tenía que convencer/convertir a través de su discurso/poema. En el caso de *O rio*, la inversión se expresa en la constatación de que los hechos son narrados con una intención contraria al de la mistificación, ya que la aridez del Nordeste brasileño y la miseria material son los elementos que predominan. Por tanto, el paisaje en el poema no es materia accesoria o marco externo, antes bien, es la narración de sí mismo –fundamentada en antecedentes palpables, sociales, incluso históricos– lo que se revela en los versos.

Como huella de esa influencia de las narrativas medievales ibéricas, en *O rio* se puede observar la reiteración de la visión testimonial de los hechos contados. Es como si fuese importante expresar cierto fundamento de veracidad dentro del texto –es decir, una veracidad literaria– a fin de conseguir la participación del lector, que aparece anunciada en la “invitación” del inicio (“*Quiero que compongamos io i tú una prosa.*”). De hecho, la propuesta inicial concentrada en el epígrafe apunta a una intención de composición compartida que verse sobre un asunto palpable y aparentemente prosaico, típico rasgo medievalista; una poesía que exista para ser leída en voz alta y completada en su sentido total

¹⁰ “Poesía que camina al lado de la prosa”

a medida que el narrador, que es el propio río, define el territorio por donde pasa en términos de las gentes ribereñas y sus historias.

La elección del arte mayor con rimas asonantes no es accidental. Escoger un verso que no es, naturalmente, aquel que se amolda a la lírica en lengua portuguesa, a la “musicalidad” particular formada por el substrato fónico de dicha lengua (cuya poesía utilizó, mayoritariamente, la forma del soneto clásico, con rimas regulares) ya marca una ruptura y la búsqueda de otro tipo de parámetro estético. El objetivo de semejante elección, en el caso de *O rio*, parece haber sido el dar una cierta cualidad artesanal, poco melódica e intencionadamente mal acabada, justamente cercana al relato oral. El metro elegido, en gran parte del poema, es el endecasílabo, con una acentuación rítmica que fuerza la irregularidad y la cesura en dos hemistiquios:

*Sempre pensava em ir
caminho do mar.
Para os bichos e rios
nascer já é caminhar.
Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar;
sei que se sente o mesmo
e exigente chamar.
Eu já nasci descendo
a serre que se diz do Jacarará,
entre caraibeiras
de que só sei por ouvir contar
(pois, também como gente,
não consigo me lembrar
dessas primeiras léguas
de meu caminhar.)*

(Estrofe inicial de *O rio*, p. 119, *Obras completas*)

Otra característica del estilo de Berceo (de manera general, típica en los autores medievales españoles) que fue experimentada por Cabral en esa obra específica y en otras posteriores, es el propósito didáctico y ejemplarizante que el clérigo utiliza ampliamente, sobre todo en el conjunto de las composiciones denominadas hagiografías u obras de teología moral. Por otra parte, está claro que en la obra de Cabral el pragmatismo se circunscribe al campo de la intención poética, en una especie de objetivación de su discurso que debe estar abierto al flujo de la historia y permitir así franquear la comunicación o “participación poética”.

João Cabral compuso “*Catecismo de Berceo*”, poema incluido en *Museu de Tudo*

(1966-1974), aplicando a la propia praxis poética la experiencia con la literatura de Gonzalo de Berceo y la fórmula didáctica que observa en ella. El título apunta a una doble acepción contenida en la palabra “catecismo”: por un lado, la de doctrina (que el predicador benedictino proponía a sus fieles a través de sus versos) y, por otro, catecismo como lección poética que Cabral encuentra en los elementos estilísticos utilizados por Berceo y en la manipulación sutil de una nueva sintaxis literaria, en la cual se puede adivinar tanto un orador como un narrador hábil.

En “*Catecismo de Berceo*”, los elementos que sirven de modelo se desvelan en la forma y en el contenido. Formalmente, con la disposición estrófica de cuatro versos, referencia a la cuaderna vía o tetrástrofo medieval: el poema se divide en cuatro estrofas numeradas, de cuatro versos cada una, pero, a diferencia de la práctica en el Mester de Clerecía, las rimas no son consonantes. En relación al plano semántico, los elementos se van desplegando alrededor del vocablo “palabra”, que es central en las cuatro estrofas, explícitamente en tres de ellas, y elidido en una. La primera y segunda estrofas empiezan con el verbo “hacer”, reivindicando para el autor medieval una actitud consciente de creador/artesano; la misma que Cabral tenía en alta estima a la hora de componer sus poemas. El catequista Berceo, según el poeta, le da un tratamiento a la palabra que le confiere peso en contraposición a ligereza, disciplina y contención en lugar de prolijidad, y fluidez:

1

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia

2

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua

3

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latentes.

(“*Catecismo de Berceo*” in *Museu de tudo*, p. 385-386, *Obras completas*)

La referencia inicial a Berceo hay que entenderla en de la poesía de João Cabral con amplitud de miras, pues tendrá repercusiones definitivas en su obra. Es relevante observar el efecto que le causó la lectura de dicho autor, expresado en el hecho de inserción de técnicas de Berceo o del Mester de Clerecía –con su debida transposición– en los poemas del “*Tríptico do rio*” y en el homenaje que le dedica en “*Catecismo de Berceo*”. Tal vez la intención primordial del poeta que destaca por encima de otra –en esa etapa específica y bajo los influjos de tales lecturas– fuese la de establecer la comunicación poética; de ahí vendría la elección de un estilo casi oral y de las estructuras métricas para el poema. Sin embargo, también es importante notar como rasgo esencial, el trabajo que realiza cual artesano atento, estudioso e incansable intelectual que busca la manera más ajustada de “expresión” conforme a su idiosincrasia creativa.

2.2.2 La risa de influencia literaria ibérica

João Cabral de Melo Neto es un escritor reconocido por la extensa fortuna crítica que se creó a partir de su obra, sobre la cual él mismo pudo observar, con cierto disgusto, la verdadera especialización técnica que se ejerce a partir de su poética, que fue convertida en lectura académica y privilegio de estudiosos. Este hecho provocó, en cierto modo, el alejamiento de un público más amplio y popular. Cabral apuntó, más de una vez, una laguna en dichos estudios al constatar que el humor en su obra no era debidamente notado y abordado.

El poco espacio que la crítica literaria brasileña concedió al análisis de la risa en la obra de Cabral no es, en términos absolutos, un hecho aislado, ya que, según Mikhail Bakhtin –en su estudio central sobre el tema, *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*– “la risa popular y sus formas constituyen el campo menos estudiado de la creación popular. [...] Entre las numerosas investigaciones científicas consagradas a los ritos, mitos y a las obras populares líricas y épicas, la risa ocupa apenas un lugar modesto.” (BAKHTIN, 1999, p. 3).

Aunque la poesía de João Cabral no pueda ser incluida entre las manifestaciones de carácter estrictamente popular en varios de sus elementos, en la manera como plantea el

humor sí hay una estrecha conexión con las formas populares, como pueden ser las de la crítica satírica presente en la *literatura de cordel* del nordeste brasileño (cuyo origen se remonta a las historias orales y pliegos sueltos de las penínsulas ibérica y árabe) o en las formas populares de la literatura medieval española, como en el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, de cuyo estilo era admirador.

El poder de la palabra sarcástica o cómica tiene su función a través de la risa como crítica, como forma de superación de situaciones humanamente deplorables o indignas, poniendo el acento en una visión divergente de la realidad. La provocación de la risa, con sus diversos matices –sea insulto, parodia o chiste– tiene gran fuerza expresiva.

João Cabral apunta al humor negro como el recurso de la risa más utilizado en su poesía. Entre sus lecturas mencionadas estaba la celebrada colectánea organizada y prologada por André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), en la cual aparece destacado entre los 45 escritores cuyos textos figuran el irlandés Jonathan Swift, reverenciado como el padre del “*black humour*” y a quién Cabral dedicó dos poemas seriales que dialogan con el último viaje del protagonista de *Los viajes de Gulliver*¹¹.

A pesar de la declaración del poeta, varias formas de risa, no solo el humor negro, están presentes en sus obras. Lo satírico popular de inspiración ibérica figura en su poética como manera de plantear la crítica social o literaria o, al revés, como forma de homenajear ciertas características de la cultura de un pueblo. Se procederá al análisis de la risa en la obra de acuerdo con dos abordajes: la burla o el chiste entendidos como juego estético y la poesía de invectiva y escarnio.

2.2.2.1 Los infundiosos

En relación al chiste, el corpus que se ha escogido, a efectos de análisis, es una selección de poemas en los cuales se puede verificar la tematización del infundio, característica que el poeta destaca de la personalidad del sevillano y que tiene referencias en supuestas estructuras sociológicas, culturales e ideológicas de dicho pueblo. No es objetivo de este trabajo profundizar en dichos rasgos sociológicos; se parte del punto en que tal característica puede ser confirmada en forma de tópico bastante difundido (en España) sobre

¹¹ “*The country of Houyhnhnms*” e “*The country of Houyhnhnms (outra composição)*” in *A Educação pela pedra* (1962-1965)

los sevillanos o, de manera más amplia, sobre los andaluces, generalmente bajo una óptica folclórica. Hay algunos poemas de Cabral que abordan el asunto y que fueron publicados, de modo más concentrado, en las cuatro últimas obras: *Agrestes* (1981-1985), *Crime na calle Relator* (1985-1987), *Sevilla andando* (1987-1993) y *Andando Sevilla* (1987-1989). Por otro lado, el tema también está presente –de manera dispersa, compartiendo espacio con otros asuntos– en *Quaderna* (1956-1959), *A educação pela pedra* (1962-1965), *Museu de tudo* (1966-1974). Aparte de la presencia del elemento de la risa en dichos poemas, se hace evidente el hecho de que un tema específico de la cultura y la sociología de un pueblo sea utilizado como objeto de reflexión a través de la misma forma que utiliza para comunicarse, estableciendo el metalenguaje como parámetro.

En el caso del tipo de humor utilizado en estos poemas, se corrobora la opinión del crítico Félix de Athayde: de que el humor en Cabral puede ser un humor “*moleque*”¹², en el sentido que, hablar del infundio poéticamente presupone, de modo metonímico, asumir “sus propias técnicas”, un tono sin pretensiones y burlón típico de la jocosidad como la entienden los niños o las personas que saben usar el humor malicioso con desenvoltura infantil. Aún es preciso resaltar que, relativizando la visión que *folcloriza* ese rasgo, característico del sevillano o andaluz, João Cabral hace énfasis en el registro esencialmente humano y en la ingeniosidad que en él encuentra.

A la medida en que da preferencia al tono cómico, varias de esas piezas tienen fondo anecdótico así como hallan registro en la jerga popular. Cabe notar, en tales poemas, que se hace referencia siempre a las clases populares de Sevilla, ciudad española donde el poeta tuvo menos relaciones personales con artistas e intelectuales –al contrario que en Barcelona– y más convivencia estrecha con dichas clases populares. Entre los poemas destacados en esta selección y análisis, “*Os infundios do sevilhano*” es representativo, pues habla directamente del tema a partir de la intención de definirlo de modo apologético:

*Os infundios não são mentira,
nem tampouco a verdade estrita.
O sevilhano que o comete
não tem má fé nem interesse.
É o uso da imaginação
que borda sobre um fato chão

o que lhe parece mais real,*

¹² Una traducción aproximada sería “humor juguetón”.

pois a verdade há-de ter sal

*e ele traduz no que gostaria
que fosse, porque ali há mais chispa.*

*Assim não é categórico o infundio
e o diz gozando-se do mundo.*

(“Os infundios do sevilhano”, *Andando Sevilha*, p.678, *Obras completas*)

La forma de división en dísticos y la elección métrica confieren abordaje directo y tono prosaico. Se condensa en pocos versos una definición jocosa del infundio basada en el uso de la imaginación y con el objetivo de adornar el discurso para que no parezca “insulso”. Cada uno de los dísticos se resuelve en sí mismo en el sentido de captar el humor en la forma en que una idea es colocada asertivamente como una verdad concentrada, provocando, no obstante, la risa con la tergiversación ligera que propone, a modo de un chascarrillo sutil. Así pues, el sevillano “comete” el infundio como si fuese un delito, la verdad tiene que provocar “chispa” y quien cuenta el chiste lo hace para reírse del mundo, luciéndose al hacerlo.

En “*Ocorrências de uma sevilhana*”, el modo de presentación del tema es todavía más objetivo: de manera anecdótica, en forma de diálogo en el cual se suceden preguntas y respuestas, se presenta de modo ejemplar el infundio al adquirir voz en el habla de la sevillana del título, que, con mucha gracia, contesta a provocaciones específicas con chistes directos y cortos, como: “*Nada disso. Sou muito feia / se pusessem nas mil-pesetas / meu retrato ninguém queria: / nem de troco as receberia.*” El mismo recurso le sirve para poner en escena la figura de Francisco Franco, con el fin de ridiculizar tanto su apariencia física como su carácter. Como es conocido, el caudillo hacía gala de apreciador y conocedor de la cultura flamenca y taurina, de las cuales se aprovechaba como reclamo en pro de las clases menos favorecidas, en una actitud populista que a nadie engañaba. Y la gracia está, justamente, en esa postura falaz del caudillo, que todos simulaban acatar. En el poema desmonta esas estrategias inconsistentes con una incitación a una mirada burlesca sobre Franco:

*“O que é que tu pensas de Franco?”
“De que Franco? De Don Francisco?
Imagina a serra do Alcor,
baixinha mas toda em granito.*

*Nunca ele soube distinguir
quem Pepe Luís quem Manolete,
nem saber se estavam cantando
por fandanguillo ou martinete.*

*Quando ele vinha por Sevilha
nos faziam dançar, mas digo:
o que ele gostava é de ver
soleares dançadas por bispos.”*
(“Ocorrências de uma sevilhana”, *Agrestes*, p. 541-542, *Obras completas*)

Como conclusión, se presenta una síntesis sobre lo que es entendido por *infundio*, probando el interés del poeta en una poesía que se sirve de sí misma –a través de un espacio y modo expresivo concretos– con el fin de provocar al lector y hacerle pensar. Por otro lado, hace una alabanza estética hacia esa manera de usar el lenguaje:

*Infundio nele não é mentira
cousa de frouxo fundamento
é o falso com imaginação,
mentira talvez, mas com engenho.
Nesse dicionário as palavras
Não deixam de ser entendidas,
mas têm esse desvio mínimo
que faz da língua murcha, viva.*

En esos poemas aparecen algunos conceptos como la “mentira”, el cuento, en estrecha relación con la imaginación como farsa teatral: un material de naturaleza supuestamente amoral, de baja extracción y categoría menor es elevado a materia estética de valor superior, en un movimiento típico de burla que traslada el foco de atención, el interés, hacia el reverso de las cosas.

En “*O sevilhano e o trabalho*”, el modo *infundioso* de ejercer el lenguaje también es representado, pero sin que se refiera a él directamente. Lo que se pone de relieve es la tergiversación del sevillano en relación al trabajo (también un tópico popular difundido), el orgullo de poder sustentar en su discurso que no trabaja duro, cuando, en realidad, lo hace. En todos los poemas que expresan esa inflexión típica en el habla del pueblo andaluz, se percibe la presencia de un modo de construcción imaginativo que no se deja domesticar, que elabora en él mismo los sentidos que puede dar a su entorno. Tal y como dice José Bergamín (2006, p. 42) “El pueblo, cuando se representa a sí mismo su propia historia, saca a relucir sus figuraciones más puras, especulando poéticamente su pensamiento en ellas [...]”.

A los poemas antes comentados se suman otros que tienen en común el abordaje de la característica mencionada y otros rasgos que se destacan como típicos de un comportamiento y, principalmente, de un uso del lenguaje jocoso e ingenioso que fascina al

observador. Frente al alardeado “embrujo de Sevilla”, João Cabral apuesta por una postura directa y “solar” (defendida en el poema “*El embrujo de Sevilha*”), influida por un modo de expresarse que requiere un manejo hábil del lenguaje, basado en la inmediatez del chiste que pone un acento risible y exacerbado en lo que se ve y comenta.

En cierto modo, la actitud carente de compromiso del infundioso tiene un fondo que la relaciona con la figura del pícaro literario, que está ligado a las clases bajas, cuyo candor –para el caso aquí tratado, aquello que Cabral interpretaba como la “timidez” del sevillano– debe ser ocultado ante las dificultades inherentes a la subsistencia, invariablemente ardua, de dichas clases. Así pues, se procede a una transmutación, típica de un tratamiento humorístico, en la cual un trabajador curtido prefiere hacerse pasar por indolente, ya que así tiene la posibilidad de alardear que no tiene que preocuparse por el sustento y que puede entregarse al gozo de la diversión continua. Se saca el máximo rendimiento de una situación adversa, pero sin apelar en ningún momento al sentimentalismo ni al paternalismo.

Al destacar la faceta infundiosa de los sevillanos en tales poemas metalingüísticos, se preserva un tono de crónica que destaca una dimensión colectiva, trivial y cotidiana, aquello que es intencionadamente intrascendente, pero que indica una riqueza no solo léxica, sino espiritual, que llama la atención hacia un tipo de pensamiento conceptual y marcado por experiencias visuales, coincidiendo con el sentido del *wit* de la poesía metafísica inglesa, o del ingenio literario, según definido desde el barroco español. Ese lenguaje *imagé* del sevillano es celebrado también en un conjunto de poemas que habla de la música y el baile típicos del flamenco (uno de los pocos ritmos musicales de los que el poeta era entusiasta), en el cual el sonido está en estrecha comunión con la danza, con lo visual.

En términos de tono se valora, a través del habla del infundioso y de su apología, una cierta filosofía de la amargura y del cinismo, un desencanto desenfadado. Al mismo tiempo es ensalzada un cierto tipo de risa carnavalesca, jocosa y alegre, como aparecía en las poesías satírico-burlescas de la Edad Media y del Barroco, valorando el plano de las manifestaciones populares –la cultura de las fiestas, del flamenco y de las corridas de toros– y algunos rasgos negados por la norma social, poniendo en el centro de la escena personajes casi en el límite de la marginalidad por no temer a la infracción de los tabúes, bien sea bajo formas de injurias y herejías o imprecaciones, contra terceros o contra sí mismos.

Por otro lado, el infundioso de los poemas de Cabral tiene bastantes coincidencias con la figura del *malandro* brasileño, en el sentido que es un individuo hecho a sí mismo, que

se inventa a partir de la adversidad y que esquivo los infortunios con humor, pero no solo con un humor inocente, sino también valiéndose de artimañas y engaños en forma de acciones concretas. La figura del *malandro* tiene gran repercusión en la literatura brasileña, así como también está estrechamente ligado a las capas más llanas de la sociedad, a la música y al carnaval. Podría, incluso, ser considerado como una derivación autóctona del pícaro de la literatura ibérica.

La tematización del infundio sevillano en los textos vistos anteriormente la lleva a cabo con el fin de resaltar su carácter alegre y festivo, en una labor que ejerce el efecto de “divertir el ánimo”. Sobre todo, es la alabanza de la función cómico-estética lo que prevalece en esos “pequeños estudios” que el poeta realiza y “ejemplifica”, a la par con gracia y reverencia. El juego, la artimaña ingeniosa y la farsa, conforme los ve, toman parte en la celebración popular contra la uniformidad y los reglamentos, convirtiéndose, por tanto, en maneras conscientes de burlarse y esquivar dichas normas, o bien en formas de no “literaturizarse”. João Cabral apostaba por el regionalismo como forma de activar un espíritu o materia universal, haciendo en su obra uso de elementos –lingüísticos, plásticos, sociales, históricos– que mejor demostrasen la vitalidad imaginativa original de una cultura. Eso lo hizo con relación a los migrantes o trabajadores del *engenho açucareiro* del Nordeste y también con relación a los andaluces.

2.2.2.2 “El cuerpo animal de Sevilla”

Hay algunos poemas que son ejemplares en cuanto a la manera cómo la ciudad es vista en su mezcla de arquitectura monumental con un estrato más bajo, más carnal, en un movimiento que busca corporeizar los espacios sevillanos abordados, algunas veces, como cuerpos femeninos y otras, como cuerpos monstruosos y desproporcionados. De ellos se destacan, por un lado, “*Cidade de nervos*”, “*Mulher cidade*”, “*Cidade viva*” (*Sevilha andando*) y, por otro, “Hospital de la caridad”, “*A fábrica de tabacos*”, “*O museu de Belas Artes*”, “Corral de vecinos” y “*A catedral*”. La mayoría de estos poemas está caracterizado por la presencia del elemento fescenino, que es una de las facetas de lo grotesco escogida para el abordaje que el poeta hace del “cuerpo animal” de Sevilla.

En “*Cidade de alvenaria*”, por ejemplo, se crea la imagen de una deformación a partir de esa mezcla: “*o corpo animal de Sevilha, / o popular e o da minoria, / é de carnal*

alvenaria, / tijolo ou cal cor de dia". A esa naturalización mineral de la ciudad suceden otros poemas, de los cuales se destacan algunos por pertenecer a una categoría en que se habla de construcciones emblemáticas de la ciudad con vistas a transferirles cualidades entre humanas y minerales. En dichos poemas aparecen rasgos grotescos, pues se toman los cuerpos arquitectónicos bajo las mismas leyes de los cuerpos físicos y efectos que les conducen a la degradación (ya sea de tipo moral o fisiológico).

En "Hospital de la caridad" aparece un elemento central que es personificado en la palabra "Visita", en mayúscula, que sería la muerte que "vigila" a los enfermos. El poema se sirve de efectos que suscitan una atmósfera de suspensión del tiempo en la espera de la sala de visitas, de la que ya se conoce el fin omnipresente y amenazador. Con una erudición propia de lector dedicado de la historia de esa ciudad, que tanta impresión le causó, Cabral hace la siguiente alusión irónica: "*Juan de Mañara que o instalou / fez-se o Grande Torturador*", refiriéndose al fundador de la obra del hospital, personaje que fue tema de controversias entre algunos escritores españoles que defendían que el arquetípico Don Juan, estaba basado en este individuo (cuyo nombre exacto era Miguel de Mañara).

*Conjugam num só tempo de verbo,
no indicativo presente: "Espero".
Ali esperam incuráveis e velhos,
que venha o objeto direto,*

*a esta sala de espera tão densa,
sem mais programas, sem agendas,
Juan Mañara que o instalou
fez-se o Grande Torturador.*

(*"Hospital de la caridad"*, *Andando Sevilha*, p. 661-662, *Obras completas*)

En "*A fábrica de tabacos*" se mezcla el conocimiento de fondo histórico y erudito con la anécdota de origen popular. Se menciona al fundador de dicha fábrica y la figura de Carmen, gitana que fue inmortalizada en la ópera de Georges Bizet como una de las funcionarias. La intervención burlesca se hace en el ámbito de lo que representa un dicho popular incluido el poema, ya de por sí cómico, que dice que en la fábrica: "*Sobre o portal um anjo de pedra: / pronta, na boca, uma trombeta. / Faria soá-la, se dizia, / se um dia entrasse uma donzela.*" Al final, se hace una insinuación que corona el humor del poema, extendiendo la burla e insulto históricos al presente (teniendo en cuenta que hoy en día el edificio de la fábrica alberga una universidad): "*Hoje, não há mais operárias, / Hoje em dia é a*

Universidade. / Tudo mudou, exceto o anjo / que mudo ameaça ainda, de balde.”

“*O museu de Belas Artes*” también forma parte de la inversión en el tratamiento de lugares considerados naturalmente dignos de reverencia. Se inicia, sintomáticamente, por la negación: “*Este é o museu menos museu.*” Dice Bergson (2003, p. 38) que “se explica la risa por la sorpresa, el contraste”. En efecto, el contraste es operativo también en este poema, en el que se mezclan dos ambientes en uno, ya que el edificio del museo de Bellas Artes de Sevilla se construyó originalmente para albergar un convento. De la mezcla entre sagrado y profano es de donde retira la observación en que se destaca la representación licenciosa de Francisco de Zurbarán en su conocida serie de santas. La transgresión es exaltada en el contraste entre los “*tristes Cristos*” y los jardines lujuriantes coronados por dos cuadros de las santas que son comparadas a misses en la pasarela. Las santas y el ambiente que las alberga despiertan una mirada transgresora y burlesca, pues la observación prescinde de la esperada devoción espiritual.

La risa que provocan esos poemas, a pesar de que a veces pueda contener algo de escarnio en el sentido de socarrona, no es virulenta. La actitud de empatía, antes que la de irrisión, prevalece en relación a lo más popular de Sevilla y la actitud de desprecio, si hay, es de naturaleza política o moral. Se provoca la risa sobre los poderosos y sobre los miserables, pero de formas diversas, con desprecio en el primer caso.

Sevilla –sus costumbres, historia, contenido humano y psicológico– aparece como un tema fundamental en la obra *cabralina*. En cuanto al humor sevillano, resta decir que la elección por parte del escritor aporta elementos para un abordaje que demuestra una identificación con los modos de uso del lenguaje y de ciertas estructuras ideológicas y culturales, con el objetivo de amplificarlas universalmente. Queda manifiesto el aprecio por el juego estético y por la noción de estilo que João Cabral encuentra en esa manera que tiene el sevillano de reírse con ingenio y gracia.

CONCLUSIÓN

Retomando las premisas iniciales –objetivos, hipótesis, justificantes– que forman parte de la estructura de la tesis, se sistematizan, a modo de conclusión, algunas indicaciones que adquirieron importancia durante el proceso de investigación y desarrollo del trabajo. Asimismo, se procederá al comentario de los resultados a la luz de la metodología propuesta y

la discusión sobre la validez y eficacia de las estrategias escogidas como modo de abordaje del problema inicial.

Con respecto a la metodología, algunas estrategias de aproximación al problema fueron adaptadas durante la investigación y escritura. Estas variaciones demostraron su eficacia, siendo algunos objetivos y procedimientos del trabajo reconsiderados y actualizados. A esta revisión de estrategias también favoreció el hecho de que fueron sumándose nuevas posibilidades y cuestiones que se mostraron prolíficas en el resultado final.

En cuanto a los cambios de orden práctico, se considera que el haber transferido el curso de doctorado de la Universidad Complutense de Madrid a la Universitat de Barcelona fue importante pues, a partir de ahí, se estableció una interlocución y tutoría que redefinió prioridades y estrategias.

Con relación a la revisión bibliográfica, el hecho de tener a mano un acervo amplio, y difícilmente accesible desde Brasil, relativo a la literatura española, su crítica e historia, fue fundamental para entrar en contacto con argumentos consistentes que dieron soporte apropiado a un estudio de la cuestión española en la obra de João Cabral de Melo Neto. Las investigaciones, análisis de bibliografía, lecturas y registros llevados a cabo a partir del material perteneciente a la Biblioteca de Catalunya, Biblioteca de Lletres y Biblioteca de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, fueron importantes en la definición de como estructurar efectivamente la discusión del problema. De igual modo, los acervos de la Fundació Joan Miró, Fundació Pilar i Joan Miró en Mallorca, Fundació Joan Brossa y Associació Joan Ponç proporcionaron material útil para el trabajo.

La estrategia de entrevistas a personas que tuvieron contacto personal con Cabral en España también fue relevante, pues tales entrevistas aportaron información sobre la estatura intelectual y alcance del compromiso del poeta con la cultura y literatura locales. La compilación de todas esas entrevistas permitió una visión personal y humanista, además de la percepción de las inquietudes intelectuales y literarias del poeta. Todo este conjunto de datos fue significativo en el abordaje de la hipótesis inicial teniendo en cuenta que, como representante consular, Cabral mantenía una postura discreta y poco divulgada sobre asuntos, que, no obstante, son de relevancia en su trayectoria literaria.

En ese sentido, fue posible comprender hasta qué punto João Cabral se comprometió, no solo como escritor brasileño, sino también como figura intelectual involucrada en las cuestiones de aquella época y espacios específicos, llegando a estructurar

proyectos que divulgasen una España a la que se sentía ligado por lazos afectivos, pero que también interpretaba con ojos críticos: la Cataluña de la poesía y de las artes a través de los aspectos lingüísticos; la España de la literatura taurina y la de un corpus literario que él consideraba que tenía algo que aportar a su propia experiencia como escritor. El poeta tenía planes de publicaciones específicas en esas áreas, explicados y comentados en las misivas a sus amigos. Entre estos, un ensayo sobre las corridas y la traducción de un compendio de poesía sobre el asunto; una publicación que privilegiaría la traducción al portugués de una selección de poemas catalanes y una revista, cuyo nombre sería *Antologia*, dedicada a la literatura y otras expresiones artísticas españolas.

En cuanto a la motivación intelectual que dio origen al proyecto de la tesis, se mantuvo igual durante todo el proceso y está expresa en el deseo de comprender más profundamente la cuestión española en la obra de João Cabral de Melo Neto. En ese sentido, se considera que el trabajo logra ampliar el campo de conocimiento y análisis abarcando la obra del poeta a partir del motivo español. También se confirmó que la recogida de datos y la interpretación del problema puede ser pertinente en el ámbito de los estudios literarios brasileños y españoles en el área de la literatura comparada, específicamente en aquel punto que propone como relaciones entre un modo de escritura específico –la expresión cabralina– y cierta literatura, escritores y el carácter propio de la cultura de expresión hispánica.

Así pues, se valida la intuición inicial –así como las cuestiones originales– de que existe una laguna en los estudios y fortuna crítica sobre la obra de João Cabral en lo que se refiere al estudio profundizado de las “cuestiones españolas”: aquellas representativas de una época creativa especialmente prolífica en la producción escrita, contactos e intercambios con intelectuales. Se interpreta, entre otras cosas, que esa laguna existe por el hecho de que, considerado retrospectivamente, el motivo español fue casi siempre planteado por la crítica con el fin de sustentar algunas líneas temáticas ya bien delimitadas, cubriendo cierto ámbito argumentativo de dichas interacciones o influencias restringido a unos pocos puntos de interés.

De cualquier modo, esos aspectos fueron afirmados (y confirmados) por el propio João Cabral; este es el caso, por ejemplo, de su preferencia por la cultura andaluza –observada en elementos como el flamenco y la arquitectura de Sevilla– y de su declarada filiación a determinadas obras y autores (pertenecientes, principalmente, a su etapa fundacional) bien como a cierto paisaje y características típicas de la cultura ibérica española.

De este modo, la aproximación a la cuestión española por la crítica casi siempre se produce desde el punto en que aborda los motivos de la Andalucía considerada “profunda”, de manera que los aspectos de la cultura del flamenco tienen, en la gran mayoría de casos, mayor visibilidad en detrimento de otros puntos de vista o de las relaciones literarias. Ello se debe a que dichos motivos estuvieron, de manera explícita y recurrente, presentes en su poesía de forma tematizada, configurando lo que se puede considerar un “estudio de caso”. Sin embargo, de todos esos aspectos siempre sobresale en la crítica la exaltación de los cuerpos en el baile típico flamenco, las cualidades del cante y el hecho de que el tema de lo femenino esté en relación metonímica con la ciudad de Sevilla. Por otro lado, es posible que lo que contribuya a que se tome en sentido folclórico la cuestión española es la manifiesta predilección en la obra por asuntos que, dentro del tema andaluz, están asociados a expresiones culturales populares, como las corridas de toros y aspectos típicos de la personalidad del habitante de Sevilla perteneciente a la clase trabajadora o artística.

En relación con las hipótesis iniciales, la primera de ellas se corroboró al final. Dicha hipótesis planteaba que una exposición más minuciosa de la cuestión española en la obra de Cabral, a partir de la investigación en acervos específicos en España y a través del diálogo con personas que conocieron al escritor, sería relevante para expandir nuevas perspectivas de estudio.

La siguiente hipótesis, en la que se planteaba que el pensamiento poético e intelectual de João Cabral pudiese tener trascendencia en escritores o artistas españoles, fue, en parte, confirmada. Se considera que dicha influencia fue más relevante en el periodo catalán y, más específicamente, en relación a ciertas actitudes de Joan Brossa frente a su poesía (según se comentó en el capítulo original que trata del asunto). En otros casos, la presencia del poeta no adquiere la relevancia necesaria para que sus iniciativas se tradujeran o derivasen en datos más que históricos y aislados. En tal caso, se considera que un texto relevante, como el ensayo sobre la obra de Joan Miró, no tuvo la repercusión debida, quedando relegado a un relativo olvido en el conjunto de análisis hechos por intelectuales sobre el pintor.

Teniendo en cuenta todo lo antes expuesto, parece haber sido acertada la forma como se pensó la estructura del trabajo y algunos abordajes escogidos para enfrentar la cuestión original. Para tal fin, contribuyó también la posibilidad de contacto estrecho que la autora de la tesis tuvo con la cultura española durante un tiempo relativamente amplio. Esta

vivencia personal, juntamente con la posibilidad de entrevistar personas que tuvieron contacto directo con el escritor, además del acceso a material bibliográfico inédito para la tesis, fueron factores fundamentales para el desarrollo del trabajo.

Cabe también apuntar como conclusión que, a pesar de su papel diplomático en una época de marcada dificultad en las relaciones internacionales y de vigilancia política, el poeta no se abstuvo de manifestar su postura política a los amigos con quienes convivió, hasta el punto de atravesar momentos complicados, tanto en lo personal como en lo profesional.

Con relación a temas que justificarían trabajos complementarios de investigación, queda apuntada como propuesta para un ensayo posdoctoral el análisis de una obra específica del poeta palentino Gabino-Alejandro Carriedo, que fue un entusiasta de la poesía del brasileño y a quien Cabral le dedicó “Rios sem discurso” (*A educação pela pedra*). La obra en cuestión parece haber sido influenciada por la poesía cabralina y quien apunta dicha relación es Antonio Martínez Sarrión en el prólogo del libro *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*, selección de poesías de 1948 a 19791. El texto dice lo que sigue:

[...] *Sobre todos los poetas de expresión portuguesa, le influye poderosamente la voz del gran João Cabral de Melo Neto [...] Muy poco conocido en España, salvo por los reducidísimos círculos de vanguardia catalanes de los finales cuarenta, 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 la últimas décadas. Pues bien, la influencia, no única, mas predominante del brasileño, se unió en Carriedo, por afición y dedicación profesional [...] al interés por la obra de arquitectos, escultores y pintores españoles y universales contemporáneos, con la presencia de algún clásico.* (MARTÍNEZ SARRIÓN)

Se considera que los asuntos tratados en la tesis y que aportaron una contribución destacable en un análisis de la obra se refieren a la influencia de la literatura española y la cuestión taurina. En este sentido, los argumentos que pudieron ser desarrollados contribuyen para una visión referencial que, en la fortuna crítica, no había sido indicada de forma específica o en profundidad. A partir del tema general de la literatura hispánica, se delimitó un diálogo que es trascendente en la obra, a saber, la relación con la literatura fundacional y lo que supuso de experiencias, tanto en forma como en contenido; cierta influencia de los autores del Siglo de Oro, así como la filiación del poeta a las maneras de abordaje del humor

y de la sátira, sobre todo demostrado en los temas sevillanos. La faceta de traductor a la que el escritor se dedicó mientras vivía en Barcelona y sus esfuerzos de aproximación a la poesía catalana también son cuestiones en las cuales se ha procurado ampliar el campo a la discusión, análisis y divulgación de hechos.

Por lo que se refiere a publicaciones de la obra poética, corroborando la hipótesis del relativo olvido de la misma en España, se señala el hecho que, después de la antología editada en español en 1990 por la editorial Lumen, no fue reeditado nada más ni se publicó comercialmente, a excepción de *Els tres malvolguts*, en 2010. La interpretación que se hace del hecho es que, muy posiblemente, había un interés personal y compromiso profesional de Ángel Crespo que hacía viable, en cierta manera, las propuestas de traducción de la obra y su publicación¹³.

También es un hecho que la *Revista de Cultura Brasileña*, durante su largo periodo de existencia, fue un vehículo que daba preferencia a la tarea de la traducción, dando a conocer a sus lectores parte importante de la obra de João Cabral. Con su desaparición, se interrumpió un trabajo sistemático de divulgación, no solo de esta obra en particular, sino también de un conjunto de poesía y poetas brasileños. De cualquier modo, tampoco hubo otro traductor, tras el fallecimiento de Crespo, que diese continuidad a la tarea de verter la obra del brasileño al castellano ni otra iniciativa editorial en el sentido de relanzar lo que ya había sido publicado y que se encuentra fuera de edición.

Considerado en su conjunto el análisis y interpretaciones que han sido llevados a cabo durante el trabajo, se considera que la presencia del poeta pernambucano en España fue un dato destacable de una época en la que actuó de manera sistemática a través de la vivencia intelectual en Cataluña y en Madrid y de la convivencia popular en Andalucía. Esta presencia intelectual tuvo repercusiones definitivas para la literatura brasileña, dada la importancia que la obra cabralina tiene en ese compendio. Sin embargo, se concluye que dicha presencia no garantizó la permanencia de acciones y influencias que han quedado apenas como expresiones históricas aisladas. En este sentido se piensa que hay un vasto campo que podría ser explorado de manera más sistemática con vistas a dar a conocer y divulgar la obra y el escritor, que

¹³ Por lo que se refiere al desconocimiento del autor y de la obra en España es importante anotar una iniciativa contemporánea representada por la obra recién lanzada *João Cabral de Melo Neto. Poeta en la encrucijada*, editada por Ascensión Rivas, a través del Centro de Estudios Brasileños / Universidad de Salamanca y que contiene estudios de importantes brasilianistas en España, como Basilio Losada y Antonio Maura, aparte de otros textos de especialistas brasileños en la obra de Cabral, como Antônio Carlos Secchin.

pueden ser considerados también como representantes de una cierta tradición literaria hispánica.

Alessandra Vargas de Carvalho

**Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha:
Relações literárias e em outros âmbitos da cultura**

**Presencia del poeta João Cabral de Melo Neto en España:
Relaciones literarias y en otros ámbitos de la cultura**

Barcelona
2013

Alessandra Vargas de Carvalho

**Presencia del poeta João Cabral de Melo Neto en España:
relaciones literarias y en otros ámbitos de la cultura**

**Presença do poeta João Cabral de Melo Neto na Espanha:
relações literárias e em outros âmbitos da cultura**

Tesis presentada al Programa de Doctorado en Filología Románica de la *Universitat de Barcelona* como parte de los requisitos para obtención del grado de Doctor en Filología.

Área de concentración: *Filología Gallega y Portuguesa*.

Título del programa: “*Tradicions i Crisis*” [Adaptado a “*Llengües i Literatures Comparades en l'àmbit romànic*”]

Directora de la tesis: Prof^a. Dr^a. Elena Losada Soler.

Barcelona
2013

Para Cris.

AGRADECIMENTOS

A Elena Losada Soler, pela generosidade com que acolheu este projeto, pela presteza em orientar-me, principalmente nos momentos de incertezas relativas ao processo da tese, e pela precisão com que respondeu às muitas questões e demandas durante o longo percurso de pesquisa e escrita.

A Eneida Maria de Souza, que acreditou no projeto quando era apenas um esboço, incentivando-o e colaborando para que minha primeira temporada de estudos em Madrid fosse possível.

A Wagner Novaes, pelo acolhimento, confiança e apoio constantes.

A Pilar Gómez Bedate, pelos esclarecimentos fundamentais aos meus questionamentos, pela indicação de bibliografia e por facilitar-me obras literárias e acesso a acervos importantes. Sobretudo, agradeço pela generosidade admirável que sempre demonstrou por mim e por essa causa.

A Enric Tormo, pelo gesto sincero ao me desvendar alguns de seus arquivos e oferecer a este projeto uma parte preciosa de suas memórias e conhecimentos.

A Maite Torroella, pelos diálogos prolíficos e narrativas acuradas sobre a passagem de João Cabral de Melo Neto por Barcelona, por me abrir as portas de sua casa –a mesma ocupada pela família Cabral de Melo quando viveu em Barcelona– pelos gestos delicados de receptividade.

A Arnau Puig, pela irreverência em representar-me “um João Cabral” fora de toda expectativa tradicional: um homem vibrante em suas crenças políticas e atuante, apesar das maneiras discretas.

A Inez Cabral de Melo, Silvia Escorel e Eduardo Escorel que acolheram minha proposta de

trabalho a partir da correspondência de seus pais, dando-me permissão para consultar e citar esse arquivo fundamental para os estudos da obra cabralina.

À *Fundació Joan Brossa*, que foi a primeira instituição a que recorri em Barcelona e que me recebeu sem reservas. Agradeço especialmente a Glòria Bordons e Pepa Llopis (*in memoriam*) que disponibilizaram importante material relativo à pesquisa; sou grata, principalmente, pelas obras de Joan Brossa que me apresentaram, colocando-me em contato com essa poesia cuja leitura me acompanhará sempre.

À *Biblioteca de Catalunya*, em cujo acervo tive acesso a material fundamental para que esse trabalho se estruturasse e tomasse o sentido buscado; onde pude exercer plenamente a afinidade que sinto pela atividade de pesquisa.

A Gemma Barea, Rodrigo Balduino e Breno Pentagna, que tornaram possível que esse processo chegasse a bom termo do ponto de vista da elucidação dos meandros e demandas práticas e burocráticas.

A Valentín Duque Roldán, amigo catalão de todas as horas e demandas, pelas transcrições e traduções acuradas, pelas consultorias em assuntos linguísticos relativos ao trabalho, por se implicar com o projeto.

A Daniela Guimarães Mendes e Geane Carvalho Alzamora, amigas de sempre, pela interlocução definitiva nas horas de dúvida, pelas sugestões certeiras e, principalmente, pela confiança e estímulo constantes.

Aos meus pais, irmãos e sobrinhos que souberam estar presentes, mesmo a distância, e esperar com amor e paciência meu retorno a casa. Obrigada!

He destacado [...] que la voluntad humana no tenía más finalidad que la de mantener la conciencia. Pero eso no se podría hacer sin disciplina. La creación es la más eficaz de todas las escuelas de la paciencia y de la lucidez. Es también el testimonio trastornador de la única dignidad del hombre: la rebelión tenaz contra su condición, la perseverancia en un esfuerzo considerado estéril. Exige un esfuerzo cotidiano, el dominio de sí mismo, la apreciación exacta de los límites de lo verdadero, la medida y la fuerza. Constituye una ascesis.

ALBERT CAMUS

RESUMO

A tese trata da presença intelectual do poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto na Espanha em suas estadias intermitentes no país desde 1947, quando assumiu o posto de vice-cônsul em Barcelona, até 1969, ano em que deixou o cargo de cônsul na mesma cidade, porém tendo assumido, no meio tempo, cargos diplomáticos na Embaixada Brasileira em Madrid e no Consulado Honorário de Sevilha. O estudo está fundamentado sobre duas questões principais que seriam a transcendência que a vivência intelectual e intercâmbios promovidos durante esses períodos tiveram na própria obra do escritor bem como na obra de alguns artistas e escritores espanhóis. A natureza desses intercâmbios é analisada e discutida nos seguintes termos: em que sendas ou interesse se desdobraram e em que projetos, produtos e materiais específicos tomaram forma; como influíram e com que peso, na obra do poeta; os desdobramentos intelectuais e teóricos que tiveram para o escritor; se existe e sobre que fundamentos e linhas de interesse consiste a permanência desses contatos e convivências: tanto na obra do escritor que se fez de maneira concomitante e precedente à convivência em questão, quanto na obra de autores ou setores da cultura espanhola com e nos quais conviveu à época.

RESUMEN

La tesis analiza la huella intelectual del poeta brasileño João Cabral de Melo Neto durante sus estancias intermitentes en España desde 1947, cuando asumió el cargo de vicedónsul de Brasil en Barcelona, hasta 1969, año en que cesó en la misma ciudad. En dicho período también ejerció otros cargos diplomáticos en la Embajada de Brasil en Madrid y en el Consulado Honorario de Sevilla. El trabajo está fundamentado sobre dos cuestiones primordiales: la trascendencia que tiene la vivencia intelectual del escritor y los intercambios promovidos durante esos períodos tanto en su propia obra, así como en la obra de algunos artistas y escritores españoles. La naturaleza de esos intercambios y relaciones es planteada y discutida en los siguientes términos: en qué sendas o bajo qué intereses se desarrollaron y en qué proyectos o materiales específicos tomaron cuerpo; cómo influyeron y qué importancia supusieron en la obra; qué evolución intelectual y teórica tuvieron; a partir de qué fundamentos y líneas de investigación se teje la permanencia de esos contactos y confluencias, tanto en la obra del escritor producida de manera simultánea y posterior a la vivencia en cuestión, como en la obra de autores o sectores de la cultura española a los cuales tuvo acceso.

RESUM

La tesi analitza la petjada intel·lectual del poeta brasiler João Cabral de Melo Neto durant les seves estades intermitents a Espanya des de 1947, quan va prendre possessió del càrrec de vice-cònsol del Brasil a Barcelona, fins l'any 1969, data en què va cessar a la mateixa ciutat. En aquest període també va exercir altres càrrecs diplomàtics a l'Embaixada del Brasil a Madrid i al Consolat Honorari de Sevilla. El treball té com a fonament dues qüestions primordials: la transcendència que té la vivència intel·lectual de l'escriptor i els intercanvis promoguts durant els esmentats períodes tant a la pròpia obra, així com a l'obra d'alguns artistes i escriptors espanyols. El caràcter d'aquests intercanvis i relacions és plantejat i discutit en aquests termes: per quins camins o amb quins interessos es van desenvolupar i en quins projectes o materials específics van prendre cos; de quina manera van influir i quina importància van suposar a la seva obra; quina evolució intel·lectual i teòrica van tenir; a partir de quins fonaments i línies de recerca s'anà entreteixint la permanència d'aquests contactes i confluències, tant a l'obra de l'escriptor produïda de manera simultània i posterior a la vivència en qüestió, quant a l'obra d'autors o sectors de la cultura espanyola als quals va tenir accés.

ABSTRACT

The thesis is about the intellectual presence of Brazilian poet João Cabral de Melo Neto in Spain over the span of two decades: from 1947, his first diplomatic mission in the country as Brazilian vice-consul in Barcelona, to 1969, the year of his last diplomatic posting in Spain as consul-general, also in Barcelona, after having worked at the Brazilian Embassy in Madrid and the Brazilian Consulate in Sevilla. The study focuses on two main subjects: the transcendency which the intellectual exchange of this period had over the poet's own work and the influence it had on the work of the Spanish artists he encountered. The nature of these exchanges is analyzed and discussed, pointing out in which ways and interests they are developed; under which projects or specific materials they took shape; how they influenced the poet's work; under which basis and interest lines the permanence of these contacts consists.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 A poesia de João Cabral de Melo Neto no cânone literário brasileiro	
1.1 Cronologia e geografia pessoal.....	26
1.2 Geração poética de 45: “esboço de panorama”.....	37
1.3 Sono <i>versus</i> sonho.....	46
1.4 A sugestão surrealista.....	50
1.5 Poesia concreta: afinidade crítica.....	55
2 Textos diversos escritos por João Cabral e publicados na Espanha	
2.1 Associação <i>Cobalto 49</i>	68
2.1.1 Texto da exposição de Tàpies, Cuixart e Ponç.....	71
2.1.2 Prólogo a <i>Em va fer Joan Brossa</i>	75
2.2 Preâmbulo a <i>Grabados populares del Nordeste del Brasil</i>	97
3 A pintura com relação à literatura	
3.1 Interrogações a partir da pintura.....	102
3.2 Contato com o ambiente artístico catalão.....	105
3.3 Ensaio sobre a pintura de Joan Miró	
3.3.1 Antecedentes: o encontro de Joan Miró e João Cabral.....	106
3.3.2 Questões acerca da escrita de um estudo crítico.....	109
3.3.3 Trâmites anteriores à publicação, características do livro e recepção na Espanha.....	114
3.3.4 Poéticas percebidas na obra de Joan Miró.....	116
3.3.5 As “forças formadoras” da pintura.....	123
3.3.6 Alternativa à leitura surrealista da obra.....	125
3.3.7 O uso da “mão esquerda” em Joan Miró.....	128
3.4 Considerações finais.....	135
4 A literatura de expressão hispânica e a obra de João Cabral de Melo Neto	
4.1 Primeiros contatos: “O rio”.....	137
4.1.1 “Catecismo de Berceo”.....	150
4.2 A influência literária francesa e a tomada de contato com um novo cânone.....	155
4.3 <i>Cantar de Mio Cid</i> e “Medinaceli”.....	159
4.5 Lições de Góngora.....	167
4.5.1 Introdução à questão da ascendência gongorina em Cabral.....	169
4.5.2 Revisão do debate sobre Góngora e Mallarmé.....	171
4.5.3 Linhas evolutivas: Góngora, Mallarmé e Cabral.....	176
4.5.4 Composição visiva e tratamento temático.....	180

4.6 O riso de influência literária ibérica.....	201
4.6.1 Os <i>infundiosos</i>	204
4.6.2 “O corpo animal de Sevilha”.....	218
4.6.3 Escárnio: poesia de invectiva.....	223
4.6.4 Sátira: humor negro e grotesco.....	230
4.7 Considerações finais.....	234

5 João Cabral e o ofício de tradutor

5.1 Panorama geral da questão.....	236
5.2 João Cabral como tradutor.....	245
5.3 Traduções de poesia catalã.....	246
5.3.1 <i>Tankas</i>	246
5.3.2 Aproximação à poesia catalã de sua geração.....	252
5.3.3 Seleção de poetas catalães: texto de introdução.....	255
5.3.3.1 “Quinze poetas catalães”.....	259
5.4 Considerações finais.....	265

6 Traduções e textos referentes à obra de João Cabral publicados na Espanha e na América Hispânica

6.1 Ensaio sobre a obra poética.....	267
6.2 Prólogos ou introduções a traduções da obra.....	278
6.2.1 Joan Brossa e a primeira tradução publicada na Espanha.....	278
6.2.2 Seleção a partir de <i>Serial</i>	279
6.2.3 Poemas homenagem.....	281
6.2.4 Seleção de temática espanhola.....	282
6.2.5 <i>Vida y muerte severina</i>	285
6.2.6 <i>Juan Cabral de Melo Neto y el pueblo español</i>	287
6.2.7 “ <i>Faula de Joan Brossa</i> ”.....	289
6.2.8 Prólogo do poeta Manuel Pantigoso.....	290
6.2.9 Introdução à seleção de Mária Russotto.....	291
6.2.10 <i>Dos parlamentos</i>	292
6.2.11 <i>La educación por la piedra</i>	295
6.2.12 <i>Ingeniero de cuchillos</i>	298
6.2.13 <i>Auto del fraile</i>	300
6.2.14 Segunda antologia poética publicada na Espanha.....	301
6.2.15 <i>L’Enginyer . Psicologia de la composició amb la faula d’Anfió i Antioda</i>	304
6.2.16 <i>A la medida de la mano</i>	306
6.2.17 <i>Proemi a Cabral</i>	307
6.2.18 Ensaio sobre o pintor Joan Miró em catalão.....	308
6.3 Considerações finais.....	309

7 Depoimentos de catalães sobre João Cabral

7.1 Arnau Puig.....	312
7.2 Joan Brossa.....	316
7.3 Antoni Tàpies.....	321

8 Tauromaquia como medida poética

8.1 Relação entre intelectualidade e touros na Espanha: contexto histórico.....	324
8.2 Primeiros contatos com o ambiente da tauromaquia.....	330
8.3 Projeto de publicação de uma antologia de poemas taurinos.....	333
8.4 A tauromaquia tematizada.....	335
8.5 <i>Corpus</i> de poemas sobre a tauromaquia.....	339
8.5.1 Evocação de figuras taurinas.....	340
8.5.2 Tauromaquia como elemento de um quadro sevilhano.....	346
8.5.3 “Acervos da morte”.....	353
8.5.4 O touro e o rio.....	359
8.5.5 Futebol e tourada.....	362
8.6 A poética cabralina no “espelho da tauromaquia”.....	363
8.7 A imposição do risco.....	367
8.8 Autodomínio e domínio: uma aprendizagem.....	371
8.9 “Com mão certa, pouca e extrema”.....	373
8.10 A presença da morte.....	376
8.11 Considerações finais.....	380

CONCLUSÃO.....	384
-----------------------	------------

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	395
--	------------

ANEXOS

Poemas.....	414
Publicações “O Livro Inconsútil”/”El Libro Inconsútil.....	427
Entrevistas	
Enric Tormo.....	429
Pilar Gómez Bedate.....	451
Arnau Puig i Grau.....	460
Maite Torroella.....	471
Carta e questionário enviados a Antoni Tàpies.....	496
João Cabral e Juan Eduardo Cirlot: depoimento de Victoria Cirlot.....	498

INTRODUÇÃO

1 Antecedentes do projeto de pesquisa e estado da questão

As motivações que antecederam a escolha do assunto a partir do qual se desenvolveram pesquisa e escrita da tese que se apresenta têm sua origem no período em que a proponente graduou-se no curso de Letras e Literatura da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

Durante o curso, um dos interesses de investigação recaiu sobre o estudo da poesia em geral, tendo sido escolhido como tema para um trabalho final de pesquisa a obra do poeta João Cabral de Melo Neto e sua significação no contexto da poesia brasileira.

No decorrer da pesquisa, constatou-se que não havia investigações que demonstrassem de modo a formar um conjunto coerente e coeso em relação a alguns temas e enfoques –a partir das inúmeras possibilidades temáticas oferecidas pela obra– do eixo original que representa, nesse universo específico de escritura, o que se convencionará chamar a “questão espanhola”¹⁴ na literatura de João Cabral de Melo Neto. Avaliou-se, após aproximação maior à obra e seus estudos, que esse assunto ocupava uma parte não tão ilustrativa nem elucidativa como poderia ser do conjunto da fortuna crítica do autor, ao ser o assunto tratado –no mais das vezes– ou de modo apenas tangencial ou de maneira dispersa em escritos específicos.

Além do mais, a proponente esteve também vinculada ao Acervo de Escritores Mineiros (biblioteca e espaço de pesquisa que tem sua sede na Universidade Federal de Minas Gerais que abriga acervos originais de alguns escritores mineiros) no qual desenvolveu trabalho investigativo com bolsa de pesquisa na modalidade de iniciação científica financiada pelo CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico).

A partir de várias tarefas cumpridas como parte desse projeto, familiarizou-se com a leitura e sistematização de acervos literários, trabalho que continuou a desenvolver de forma autônoma– e já com vistas a um projeto futuro– a partir do acervo do poeta João Cabral de

¹⁴ A partir daqui, não se usará mais aspas ao referir-se à questão espanhola, já que considera-se que está apresentada ao leitor.

Melo Neto depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa na cidade do Rio de Janeiro.

Juntamente com as referências de leituras da fortuna crítica, a leitura de parte desse material –principalmente aquele que representa a correspondência do escritor com outros intelectuais– corroborou que havia alguns assuntos relacionados à questão espanhola que ainda não tinham sido tratados de maneira aprofundada, tanto no que aportavam como problemáticas individualizadas e únicas, como por se somarem a um conjunto amplo e mais conhecido de “problemas” estudados a partir da obra. Sendo assim, uma das hipóteses que foi definindo-se para a tese que se propõem no presente é a de que essas constatações em relação contígua justificavam um trabalho específico de pesquisa de modo a delimitar quais eram essas problemáticas concernentes à questão espanhola e, a partir delas, buscar referências em acervos e instituições localizadas nas cidades espanholas por onde o escritor tivesse passado.

Desse modo, a constatação primordial sobre a lacuna que parecia haver nos estudos cabralinos e o interesse investigativo que despertou deram margem a que se propusesse um projeto –depois de concluída a graduação acadêmica– apresentado originalmente ao Programa de Cooperação financiado pelo consórcio europeu Alban (Bolsas de alto nível para a América Latina), que foi selecionado por um júri especializado na área de estudos literários, sendo concedida à proponente uma bolsa de estudos com duração de um ano. O destino escolhido e aprovado foi a Espanha, tendo a pesquisadora matriculado-se na *Universidad Complutense de Madrid*, na qual cursou as disciplinas delimitadas na grade curricular correspondentes a uma preparação ao doutorado.

Ainda no decorrer da estadia em Madrid, as primeiras pesquisas a acervos foram feitas, constatando-se que não havia material disponível para consulta aberta ao público na Embaixada do Brasil, instituição na qual o poeta ocupara o cargo de primeiro secretário durante o tempo em que vivera na cidade. Também realizaram-se pesquisas na *Biblioteca Nacional de España*, com resultados pouco significativos no que diz respeito à existência de documentos ou estudos relevantes sobre a obra de João Cabral de Melo Neto ou sobre sua passagem pela Espanha, à exceção da leitura e fichamento de grande parte dos números da *Revista de Cultura Brasileña*, publicação da Embaixada do Brasil viabilizada pelo próprio Cabral –a partir de proposta e direção editorial do poeta espanhol Ángel Crespo, nos anos 1960.

Superados os créditos cursados na *Universidad Complutense* e finalizado o período de concessão da bolsa de estudos Alban, a pesquisadora estabeleceu-se em Barcelona,

transferindo o curso de doutoramento para a *Universitat de Barcelona*, instituição na qual desenvolveu um trabalho sobre a *Revista de Cultura Brasileña* (tendo completado a leitura e fichamento do material global da revista no acervo do *Centro de Estudios Brasileños de Barcelona*). O resultado foi apresentado sob a direção da Prof^a. Dr^a. Elena Losada Soler como trabalho de proficiência investigadora perante um jurado de docentes da U.B. que o avaliou e concedeu-lhe o *Diploma de Estudios Avanzados* (DEA).

2 Justificativas e hipóteses de pesquisa

A principal motivação intelectual da pesquisa baseia-se no desejo de compreender mais profundamente a questão espanhola na obra de João Cabral e consiste, principalmente, na possibilidade de ampliação do campo de conhecimento e análise envolvendo a obra do poeta a partir desse motivo. Calcula-se que o levantamento e interpretação do problema em questão poderia ser pertinente no âmbito dos estudos literários brasileiros e espanhóis, na área da literatura comparada, especificamente naquilo que propõe como relações entre um modo de escrita específico e certa literatura, escritores e viés de cultura de expressão hispânica.

Desse modo, justifica-se a busca de respostas –ou mesmo de outros questionamentos secundários e posteriores– a partir da formulação desse problema ou proposição inicial. Essas possíveis respostas, por sua vez, teriam sua justificativa em dois sentidos principais: preencher uma lacuna no campo específico do motivo espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto; tornar mais precisas as informações ou indicações que já são conhecidas de maneira dispersa ou generalizada (como quando tratadas como simples meio para sustentar argumentos de outra ordem).

Algumas hipóteses de pesquisa foram delimitadas a partir do problema expresso na constatação de haver uma abordagem incipiente à permanência da questão espanhola na atitude criativa e, em definitiva, na obra que se produziu enquanto João Cabral de Melo Neto teve contatos diretos com a cultura –mais especificamente com a literatura e certo ambiente das artes plásticas e da cultura– na Espanha.

Na hipótese primeira que dá base à investigação, assume-se que aquilo que esboçava-se sempre como fato dado na biografia do autor (presença espanhola na obra)

poderia demonstrar-se de forma mais minuciosa com base em pesquisas em acervos específicos localizados em diferentes cidades da Espanha e ainda através da coleta de informações cuja fonte seriam entrevistas a pessoas que conviveram ou conheceram o escritor no período vivido nesse país. Por sua vez, adotou-se a hipótese de que esse material, ou parte dele, teria uma validade e consistência realmente essenciais caso fossem interpretados à luz de leituras comparativas de certo cânone espanhol que fundamentasse, com mais minúcias e riquezas de informações, a afiliação declarada de João Cabral de Melo Neto a essa literatura e cultura.

Outra hipótese surgida é a de que o pensamento poético e intelectual de João Cabral tenha transcendência, de algum modo, em autores ou artistas espanhóis. A partir dessa suposição, procura-se esclarecer de que natureza pode ser essa transcendência, bem como identificar se materializou-se e, nesse caso, em que produtos específicos; posteriormente estudando-os e interpretando-os a partir de análises comparativas.

Com base nessas hipóteses, pensa-se concentrar um investimento maior de pesquisa nas interações da obra com certo patrimônio literário espanhol, aprofundando-se, principalmente, na interseção que haveria entre o afã compositivo de João Cabral e a índole criadora de Don Luís de Góngora e Gonzalo de Berceo. Outra vertente explorada assenta-se sobre determinado humor de raiz ibérica, andaluza, utilizado por Cabral de modo a construir um diálogo no qual se pratica a metacrítica como elogio.

Com relação às poéticas contemporâneas à de João Cabral de Melo Neto, procura-se estudar e aprofundar-se nas questões envolvendo a obra e a postura criativa cabralina com relação à obra de Joan Brossa, tomando-se como metodologia a análise de alguns prólogos e textos de estudiosos da obra brossiana relacionados ao prólogo de *Em va fer Joan Brossa*, de autoria do escritor brasileiro. Também em poéticas contemporâneas a do escritor, imagina-se que outra linha de investigação prolífica esteja na relação que João Cabral estabeleceu com a pintura de Joan Miró, especificamente tendo como ponto de partida o ensaio de autoria do poeta sobre a obra do pintor e o que o mesmo pode ter representando no panorama da crítica geral da obra produzida à época.

3 Objetivos: geral e específicos

O projeto de tese que se apresenta tem como objetivo geral a delimitação e formulação dos principais campos de interesse e temas que concernem ao motivo espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto. A delimitação se fará a partir de duas linhas: da leitura de um recorte da literatura espanhola que se impõe através das preferências declaradas pelo escritor, bem como de uma literatura crítica que diz respeito a determinadas expressões da cultura hispânica; a outra linha é representada pelo levantamento e investigação sobre as relações mantidas pelo poeta brasileiro no âmbito da cultura espanhola em suas estadias intermitentes na Espanha –que somaram, em total, catorze anos– e a possível transcendência que puderam ter os contatos procedentes desses períodos.

Estendendo-se aos objetivos específicos, procura-se investigar em que consiste singularmente a natureza desses intercâmbios: em que sentidos e em que áreas se concretizaram; se evoluíram em projetos, produtos e materiais específicos; se influíram, e de que maneira e com que peso, na obra do poeta; os desdobramentos intelectuais e teóricos que tiveram para o escritor; se existe e sobre que fundamentos e linhas de interesse consiste a permanência desses contatos e convivências: tanto na obra do escritor que se fez de maneira concomitante e posterior à convivência em questão, quanto na obra de autores ou setores da cultura espanhola com (e nos quais) conviveu à época.

4 Estratégias metodológicas

Antes de definir o conteúdo propositivo aqui apresentado, um percurso intelectual foi sedimentado e está, em certa medida, descrito na seção “Antecedentes do projeto de pesquisa e estado da questão”. Tal percurso faz parte do método que se firmou para viabilizar a tese –de modo a que se cumpram os objetivos traçados– e tem sua continuidade nas estratégias pensadas para interpretar os problemas propostos. Faz parte desse percurso já cumprido a leitura, releitura e estudo da obra de João Cabral de Melo Neto, bem como do conjunto de sua fortuna crítica já considerada “clássica”, e as pesquisas a partir do acervo do

escritor depositado na Fundação Casa de Rui Barbosa (esse marco está melhor detalhado adiante). O fato de que essa parte da metodologia seja preliminar à proposição da tese, estando já cumprida, não quer dizer que não se lançará mão, durante todo o processo, de novas releituras e consultas a esse material.

Do ponto de vista dos objetivos, sendo essa pesquisa, em parte, de natureza exploratória, dois dos métodos adotados são ainda o de levantamento bibliográfico de material diretamente relacionado ao problema e o método de entrevistas a pessoas que aportem informações sobre o tema da presença intelectual de João Cabral na Espanha. Esses dados coletados são analisados separadamente e de maneira interativa –também em relação à bibliografia de referência– e organizados de modo a que se priorize os temas que consideram-se menos estudados dentro desse universo.

Sendo também de natureza descritiva, outro método utilizado é o da organização de certos dados a partir de levantamentos estatísticos e agrupamento segundo características específicas. Esse método parte da coleta de informações e posterior descrição e análise das características das mesmas em interação, verificando se há ou não, entre elas, um padrão. Este método será utilizado de forma mais sistemática nos capítulos 2, 5 e 6.

De maneira concomitante às demais escolhas metodológicas, procede-se à abordagem qualitativa, parte fundamental do método de pesquisa, visando interpretar e possibilitar, em maior profundidade, o entendimento das particularidades inerentes à questão propositiva, procurando descrever seus níveis de complexidade e o que podem elucidar dentro do universo geral dos estudos da obra cabralina.

Por último, como forma de sistematização da escrita e disposição das fontes, é importante esclarecer que todas as autorias de epígrafes utilizadas na tese são mencionadas, com exceção daquelas que constituem autoria do próprio João Cabral.

5 Revisão da bibliografia prévia existente sobre o tema

É necessário fazer constar, em primeiro lugar, que a fortuna crítica de João Cabral de Melo Neto é prolífica em publicações no Brasil, tendo alguns desses estudos ou defesas conceituais alcançado já a categoria de “clássicos”. Sendo assim, as interpretações e pontos de

vistas expressos através deles são, de certa forma, consagrados como formas de abordar o tema.

As produções levadas a cabo no âmbito acadêmico brasileiro, seja em forma de monografia, dissertação ou tese, encontram-se também em número e diversidade bastante expressivos.

5.1 Fontes primárias

A pesquisa que culminou nesta tese tem como base, em seus primórdios e durante todo o seu desenvolvimento, uma revisão bibliográfica extensa¹⁵, a começar pela leitura e releituras da obra completa de João Cabral de Melo Neto em diferentes edições. Porém, tomou-se como referencial principal de consulta e fonte de citação –por motivos de atualidade e de unificação metodológica– o volume *João Cabral de Melo Neto: obra completa*¹⁶, da Editora Nova Aguilar, que recolhe toda obra em poesia e em prosa com prefácio da poetisa Marly de Oliveira, cronologia da vida e obra, bibliografia, e a versão dos textos revisados e atualizados no decorrer do tempo pelo próprio autor.

Além da revisão da obra completa do escritor, quatro livros constituem fonte primária de consulta e referência constantes e essenciais para o trabalho. Em primeiro lugar, *Civil geometria: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982* (Zila Mamede, 1987) é referencial para acercar-se à obra do escritor com propósitos de reconhecimento da extensão da mesma e de sua fortuna crítica, apresentando a catalogação de toda a produção do poeta e sobre sua obra até 1982: traduções, análises, ensaios, teses acadêmicas.

Por outro lado, *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto* (1998), com compilação e seleção feitas pelo amigo pessoal do poeta, Félix de Athayde, apresenta uma série de temas tratados pelo escritor durante grande parte de sua vida e disseminadas por toda obra –suas obsessões com relação ao trabalho criativo ou “ideias fixas”, conforme denominado no título–

¹⁵ Consultar lista completa em REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

¹⁶ Utiliza-se a 4ª impressão da 1ª edição, 2003.

e selecionados em trechos de inúmeras entrevistas e depoimentos que aparecem reunidos nesse volume.

A série *Cadernos de literatura brasileira*, de responsabilidade editorial do Instituto Moreira Salles (Brasil), publicou seu primeiro número em 1996, dedicado ao poeta pernambucano. Esse volume constitui também uma referência básica, pois traz biografia e fotobiografia do autor, manuscritos inéditos, bibliografia, entrevista atualizada com o poeta, além de um estudo de autoria de um dos mais reconhecidos especialistas sobre a obra, o crítico João Alexandre Barbosa.

Com formato mais típico de uma biografia acompanhada de anotações e comentários que conformam um diário de entrevistas de caráter analítico, também faz parte da revisão crítica o trabalho *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo* (2005), de autoria do jornalista e crítico literário José Castello, cuja base referencial são inúmeros encontros e entrevistas concedidas pelo escritor nos anos 1991 e 1992.

A fonte de revisão crítica composta pelas correspondências é de especial interesse e significação para o desenvolvimento da pesquisa. Por esse motivo, deve-se recorrer com frequência a esse conjunto na forma de citações e no que diz respeito às ações e impressões do escritor com relação aos períodos em que vivia na Espanha.

A maior parte desse conjunto de correspondências não está ainda publicado e foi consultado –com posterior seleção e fichamento do material que era relevante ao tema da pesquisa– diretamente no acervo da Fundação Casa de Rui Barbosa. Desse *corpus*, dá-se proeminência à correspondência entre o escritor e o intelectual brasileiro (e amigo pessoal), Lauro Escorel, em cujos documentos encontrou-se farto material documental sobre a questão espanhola.¹⁷

Em suporte livro, foi publicada a correspondência com os escritores e amigos Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, material que também aporta variadas informações e esclarecimentos sobre o período espanhol de João Cabral. Outra fonte de informação está na correspondência com o amigo pessoal e poeta, Lêdo Ivo, recolhida no volume *E agora adeus* (2007).

No quesito entrevistas, destaca-se como parte da revisão crítica –além dos trechos de algumas delas compiladas por Félix de Athayde, conforme já mencionado– o conteúdo da

¹⁷ Para efeitos de publicação nesta tese, solicitou-se e foi concedida a permissão das famílias Cabral de Melo e Escorel de trechos desse conjunto de correspondências.

entrevista feita pela escritora Edla Van Steen a João Cabral de Melo Neto e publicada no livro *Viver e escrever 2* (1981). Outra fonte na categoria de depoimentos é a extensa entrevista inédita que apareceu na revista literária *Sibila* (volume 13, número 9, ago. 2009), intitulada “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. Essa foi a última entrevista longa feita ao escritor e publicada antes de seu falecimento.

No que diz respeito a material documental audiovisual, utiliza-se como meio para estudo de questão o filme *Recife/ Sevilha: João Cabral de Melo Neto*, dirigido por Bebeto Abrantes. Nesse documentário apresenta-se, além de imagens do acervo familiar do poeta e depoimentos inéditos do mesmo, entrevistas a amigos, conhecidos, familiares e estudiosos da obra, entre eles Lêdo Ivo, os pintores Antoni Tàpies e Modest Cuixart, o filósofo catalão Arnau Puig, o poeta e tradutor andaluz Pablo del Barco, a poetisa Cinta Massip Bonet e o crítico José Castello.

5.2 Fontes secundárias

Entre as diversas contribuições interpretativas da obra de João Cabral de Melo Neto, utiliza-se –como ponto de partida e reflexão na revisão da literatura relativa à dissertação– principalmente e com maior recorrência, as análises dos críticos Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, José Guilherme Merquior, Antônio Houaiss, Luiz Costa Lima e Antônio Carlos Secchin, sendo os pressupostos desses autores as mais utilizadas e citadas no trabalho¹⁸.

Também são abordados textos analíticos de outros poetas sobre a obra cabralina, principalmente dos concretistas, Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari, bem como de Affonso Ávila. Além desses, outros autores, livros, textos (publicados em jornais, revistas ou coletâneas) contendo análises estão presentes como referência, porém em menor escala e muitas vezes sem constarem no formato de citações. Entre eles, destacam-se alguns textos de Sebastião Uchoa Leite, Mário Faustino, Modesto Carone, Flora Süssekind, Maria Luiza Ramos e Iván Junqueira e *A pedra e o rio* (1973), livro de Lauro Scorel.

¹⁸ A lista completa das obras de cada um desses escritores utilizadas consta em REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Em alguns desses estudos referenciais, faz-se uma abordagem do tema espanhol na obra, porém de modo complementar dentro de um panorama mais geral da literatura cabralina. Cita-se, por exemplo, o ensaio de Luiz Costa Lima no livro *Lira e antilira: Mário, Drummond, Cabral* (1968), no qual dedica um extrato da parte reservada a *Psicologia da composição* a analisar a suposta influência de Jorge Guillén em João Cabral, já que o poeta brasileiro utilizara como epígrafe a essa obra a frase “*riguroso horizonte*”, recolhida no poema “*El horizonte*”, de *Cántico* (1928). Benedito Nunes, João Alexandre Barbosa, José Guilherme Merquior e Antônio Carlos Secchin também analisam diferentes motivos espanhóis em alguns de seus escritos.

Entre a extensa fortuna crítica do autor que é, sintomaticamente, uma das mais prolíficas na história dos estudos sobre a poesia brasileira em âmbito intelectual acadêmico, os ensaios ou resultados de pesquisas que tratam mais diretamente da questão espanhola na poética cabralina, conforme já mencionado, resultam ser relativamente poucos. Confirmou-se, após levantamento bibliográfico, que a maioria deles foi feita em formato estritamente acadêmico, como dissertações de pós-graduação, não tendo sido editadas comercialmente. Das que se teve acesso durante a pesquisa, lista-se “Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto” (Nylcéa Pedra, Universidade Federal do Paraná, 2010); “O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius” (Roniere Silva Menezes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008); “A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas” (Helânia Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007); a análise comparativa “Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes” (Ricardo Souza de Carvalho, Universidade de São Paulo, 2006). Apesar da proximidade temática que há entre o presente trabalho e os que foram citados anteriormente, nenhum deles foi utilizado como referência ou fonte de citação direta; sendo apenas abordados de maneira fragmentária, de modo a apreciar como entravam em contato com a questão espanhola na obra e que hipóteses suscitavam sobre a mesma.

Ainda com relação ao tratamento analítico da questão espanhola na literatura de João Cabral, há poucos textos publicados em espanhol (tanto na Espanha quanto na América Hispânica) sendo que o escrito mais antigo e que estabeleceu um ponto de vista referencial sobre o tema nestes países é o que introduz a seleção “*Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto*”, de Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate, publicado na revista *Cuadernos*

Hispanoamericanos em 1964. Tratando-se de um texto curto que abre uma seleção de traduções de poemas de Cabral, abarca apenas o que poderia ser uma introdução geral sobre o tema, já que estabelece uma visada panorâmica. Além desse, outros escritos nos quais se menciona a questão serão encontrados no formato de prólogos à traduções e à obra do escritor; porém, nenhum deles aborda, mais do que tangencialmente, o tema.¹⁹

Apenas contemporaneamente depara-se com outras abordagens sobre a questão espanhola na obra (considerando-se, ainda, textos publicados na Espanha) e que configuram um estudo mais detalhado de proximidades. Dois artigos lidos criticamente para a pesquisa são de autoria de Nicolás Extremera Tapia (professor de filologia românica da *Universidad de Granada*): “*João Cabral de Melo Neto y la Generación del 27*” e “*El cante flamenco en la poética de João Cabral de Melo Neto*”.

Sobre a questão das atividades de tradução assumidas pelo escritor, consta como parte da revisão de leitura o artigo de Ricardo Souza de Carvalho, “Do catalão ao português: João Cabral tradutor” (2009), publicado na *Revista de Letras*, São Paulo. Esse trabalho centra-se sobre a tarefa de tradução levada a cabo por João Cabral de 15 poetas catalães por ele selecionados.

Ainda sobre traduções e a postura bastante particular de Cabral frente ao desafio que a tarefa traz em si e em suas premissas, leu-se o artigo “Não era só outro país, era um outro universo (*alrededor de João Cabral traducido al español*)”, de autoria de Xosé Manuel da Silva, Universidade de Lugo.²⁰ Desse estudo, destaca-se, sobretudo, a retomada feita pelo autor das traduções de textos de João Cabral ao espanhol, centrando-se, principalmente, na figura de Ángel Crespo como tradutor por antonomásia da obra cabralina na Espanha e América Hispânica.

Como conclusão ao exposto anteriormente, principalmente pelo fato constatado de ser a bibliografia sobre o assunto espanhol na obra cabralina, de certa maneira, ainda pouco sistematizada –por não suficientemente aprofundada, com questões relevantes ainda por

¹⁹ Esses textos são mencionados e comentados no capítulo 6 TRADUÇÕES E TEXTOS REFERENTES À OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO PUBLICADOS NA ESPANHA E NA AMÉRICA HISPÂNICA.

²⁰ O último material a ser publicado e que trata, em alguns artigos, da questão espanhola na obra cabralina, apareceu no ano 2012. Pelo estágio em que já se encontrava o trabalho de pesquisa e escrita da tese, não pôde ser incluído na bibliografia. Não obstante, se dá constância do mesmo: *João Cabral de Melo Neto: poeta en la encrucijada*; edição de Ascención Rivas Hernández; publicação do *Centro de Estudios Brasileños* (Salamanca) e *Universidad de Salamanca*.

abordar– definiu-se que poderia ser prolífico dedicar-se à pesquisa do tema e à elaboração de um estudo com o propósito de dar a conhecer, mais detalhadamente, certos aspectos dessa permanência de motivos espanhóis na obra do poeta em um período que é particularmente prolífico em produção criativa e atividade cultural.

1 A POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO NO CÂNONE LITERÁRIO BRASILEIRO

1.1 Cronologia e geografia pessoal

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.
 “Autocrítica”

João Cabral de Melo Neto nasceu no dia 9 de janeiro de 1920 em Recife, capital do Estado de Pernambuco, na região Nordeste do Brasil. É descendente de duas famílias tradicionais, os Carneiro Leão e os Melo, proprietários de fazendas de cana de açúcar e engenhos açucareiros, base da economia, à época, da região denominada Zona da Mata. Esse *status* econômico definia para os detentores desses negócios a posição de classe social dominante. Tinha como primos o antropólogo e sociólogo Gilberto Freyre²¹ e o poeta Manuel Bandeira²².

Até os dez anos, viveu em engenhos de açúcar em decorrência dos negócios do pai: “Fui criado no engenho do Poço. Na crise do açúcar, o Poço foi vendido mas meu pai arrendou dois engenhos: Dois irmãos e Pacoval, no município de Moreno.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 46). Quando criança, sua formação e a dos irmãos foi confiada a uma professora particular e a paixão pela leitura o acompanhou desde muito pequeno, quando já era leitor precoce de jornais e de toda sorte de textos que lhe caíam nas mãos, como ele mesmo afirma, até de livros “de estudo”: “Eu me lembro de um detalhe: cada vez que meu pai comprava livros de história, de geografia, de química para eu estudar durante o ano, eu lia

²¹ Gilberto de Mello Freyre é autor do estudo clássico *Casa-grande e senzala* (1933) que trata da formação sociocultural brasileira a partir da estratificação típica nas economias tradicionais e o aspecto miscigenatório que está na base dessa formação.

²² Manuel Carneiro de Sousa Bandeira Filho é um dos poetas mais destacados da primeira geração do modernismo brasileiro.

tudo de um fôlego só, por pura curiosidade. Não sabia nada de química e lia aquele troço todo, do princípio ao fim, pelo prazer de ler.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 46).

A literatura popular de cordel, vendida em folhetos nas feiras, era adquirida pelo menino João Cabral que costumava juntar os trabalhadores do engenho do pai para ler em voz alta aquelas histórias originadas em relatos orais (essa experiência está “narrada” em mais de um poema, como “Tio e sobrinho” e “Descoberta da literatura”)²³. Além da leitura, outra de suas atividades preferidas era o futebol. Chegou a atuar no time recifense Santa Cruz Futebol Clube, pelo qual foi campeão juvenil jogando como *center half*. O futebol foi tema de alguns de seus poemas, assim como as touradas e o *flamenco*, *aficiones* de adulto.

Em 1930, a família Cabral de Melo se estabeleceu em Recife e João Cabral entrou para o Colégio Marista de Ponte d’Uchoa, onde concluiu o ensino secundário aos quinze anos de idade. A essa formação católica repressiva, Cabral reputou a aversão que tinha a qualquer tipo de devoção religiosa e também o horror à poesia lírica –principalmente a de Camões (de quem mais tarde disse apreciar apenas *Os lusíadas*)– à dos românticos, simbolistas e parnasianos, que eram privilegiados na grade curricular do ensino de literatura brasileira e portuguesa. Na biografia de Cabral, sobre essa questão assim comenta José Castello (2005, p. 43):

Continua desinteressado por poesia, arte que associa à retórica obesa, ao sentimentalismo e ao lugar-comum. Irrita-se muito com Olavo Bilac²⁴ –o anti- Cabral– e em particular com o poema “Via Láctea”, conjunto de 35 sonetos dos quais o de número 13 começa com o verso célebre: “Ora, direis, ouvir estrelas...” Resmunga com os amigos, sempre que o assunto é Bilac: “Isso é uma bobagem. Estrelas não falam.” Só passa a gostar de poesia quando começa a ler os modernistas, que, tomados por um fervor crítico, fazem uma literatura inquieta, que renega as normas da poética oficial.

O interesse pela poesia é despertado pela leitura de três poemas modernistas que encontra, por acaso, em uma antologia que trazia uma proposta avançada para a época: “Noturno de Belo Horizonte”, de Mário de Andrade; “Essa nêga fulô”, de Jorge de Lima (do qual gostou por tratar do tema nordestino); e “Não sei dançar”²⁵, de Manuel Bandeira. Desse comenta: “Ao ler este último poema, senti uma coisa totalmente nova em relação à poesia.

²³ Consultar o último poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 415).

²⁴ Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (1865-1918): poeta parnasiano brasileiro, fundador da Academia Brasileira de Letras.

²⁵ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 416).

Era uma revelação. Os versos brancos mostravam outra forma de fazer poesia.” (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 139)

Porém, apesar dessa inclinação ao gosto e abordagem modernistas da poesia, a natural disposição de João Cabral o levava para a atividade crítica já aos 16 anos de idade, época em que lê obras de ficção tão complexas como o *O Egito*, de Eça de Queirós, além das narrativas de Euclides da Cunha:

A literatura o absorve. Mas, consciente de que lhe falta bagagem para exercer a crítica, resolve se preparar para a profissão escrevendo poesia. A poesia lhe surge, portanto, como um paliativo. Essa escolha, em que a poesia é o caminho e a crítica o destino, é significativa. Cabral vê a poesia, a princípio, como um rascunho da crítica. Como o tempo, porém, descobre que prefere a poesia à crítica. E mais: que a poesia pode ser a melhor forma para o exercício da crítica literária. (CASTELLO, 2005, p. 43)

A divulgada aversão à música por parte do poeta –com a qual só se reconciliou quando teve contato com o frevo, ritmo nordestino frenético, e com o *flamenco*– ele mesmo diz datar dessa época em que os alunos maristas eram obrigados a escutar canções religiosas que, nele, provocavam somente tédio e sono. Atribuía o ceticismo, que era uma das características marcantes de sua personalidade, ao seu racionalismo exacerbado e a essa “má formação religiosa.” (grifo nosso)

Quando muito jovem, frequentou o Café Lafayette, em Recife, onde conheceu vários intelectuais da época, entre eles o engenheiro calculista e poeta pernambucano Joaquim Cardozo, cuja poesia é uma de suas influências confessas; o pintor modernista, e também poeta, Vicente do Rego Monteiro –que acabara de voltar de Paris e trouxera aos companheiros do grupo informações inéditas sobre o surrealismo e o cubismo– o poeta Lêdo Ivo; o escritor, crítico e literato Willy Lewin, de quem Cabral diz: “Não tenho curso superior, mas considero equivalente a uma faculdade de Filosofia e Letras o que aprendi com Willy Lewin e depois com Joaquim Cardozo. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 37). Durante o período da segunda guerra, a única fonte de informação e formação disponível para os jovens intelectuais e escritores na provinciana cidade do Recife era a biblioteca de Lewin. Desse acervo, Cabral lera os surrealistas em primeira mão, entre eles os escritores favoritos de Lewin: André Breton, Louis Aragon, Jean Cocteau, Robert Desnos, além de outros escritores franceses e ingleses. Porém, logo abandona essas influências, firmando-se nas leituras dos escritores que acabariam por formar o seu gosto que, de certa forma, acabaria por corroborar sua posição

solitária no panorama futuro da literatura brasileira:

O jovem Cabral não se apega muito tempo à ficção. Lê poesia e, sobretudo, ensaios sobre poesia. Embrenha-se, em particular, nos versos de Charles Baudelaire e de Stéphane Mallarmé e nos ensaios de Paul Valéry, escritor que terá um papel decisivo em sua formação. Seu gosto pela crítica literária o deixa bastante solitário. Os poetas nordestinos, em geral, preferem não ler a produção crítica, julgando que essa leitura atrapalha, por inibição, a atividade poética. Na biblioteca de Lewin, ele descobre os surrealistas, os cubistas e a moderna poesia francesa. A influência surrealista [...] logo cede lugar à tendência mais definitiva para o cubismo. Muitos anos depois, assim define essa experiência de juventude: ‘Eu fui um falso surrealista.’ (CASTELLO, 2005, p. 47)

Aos 17 anos, João Cabral escreveu seus primeiros quatro poemas sob o título “Sugestões de Pirandello”. Além desses, neste mesmo ano e no ano seguinte, escreve um pequeno conjunto de poemas curtos (nenhum deles incluído em seu primeiro livro) publicado quatro anos mais tarde. Sobre “Sugestões de Pirandello”, o poeta afirmou mais tarde que os poemas que o compunham não tinham seu estilo, sendo os versos muito longos.²⁶

Aos 20 anos, viajou com a família para o Rio de Janeiro, onde conheceu o poeta modernista Murilo Mendes, que, por sua vez, o apresentou a Carlos Drummond de Andrade. Ambos os escritores, principalmente o segundo, foram influências decisivas para a poesia que Cabral viria a fazer. Murilo Mendes influenciou de maneira direta apenas a primeira obra, *Pedra do sono*. Também através deles, entra em contato com outro importante poeta, Jorge de Lima.

Participou do Congresso de Poesia do Recife (1941) no qual apresentou a conferência *Considerações sobre o poeta dormindo*. No ano seguinte, publicou seu primeiro livro, intitulado *Pedra do sono*:

Foi uma edição pequena. O Gilberto Freyre tinha publicado a primeira edição do *Guia de Olinda* em papel alemão importado. Alguém me sugeriu fazer uma edição de 50 exemplares, com o resto daquele papel alemão, e 200 exemplares em papel corrente. A composição seria a mesma. Uns primos ricos, usineiros de açúcar, que conheciam todo o mundo de dinheiro de Recife, se encarregaram de vender os 48 exemplares de luxo, porque eu fiquei com um e meu pai com outro.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 101)

Publicou na revista pernambucana *Renovação*, em 1942, o primeiro exercício de

²⁶ Só muito tardiamente, nas obras completas aparecidas em 1994, é que esses primeiros poemas foram publicados.

ensaio literário de sua autoria: *Prática de Mallarmé*. Então, era já conhecedor da obra do poeta francês e apreciador de Paul Valéry, cuja prosa havia conhecido nos primeiros tomos de *Variété*. Valéry teve marcada influência na maneira como Cabral abordava a literatura; o poeta assume, dessa forma, uma vocação crítica que viria dessas leituras e se firmaria posteriormente.

Também neste mesmo ano, interna-se no sanatório do psiquiatra Ulisses Pernambuco de Melo, seu tio, atormentado pelas fortes dores de cabeça que o acompanhavam desde os 15 anos, convencido a descobrir sua origem e tentar combatê-la. Apesar de passar por uma série de exames, a dor de cabeça continua e o diagnóstico do tio assinala fundo neurótico. Não obstante uma intervenção cirúrgica, anos mais tarde, e a ingestão diária de analgésicos (principalmente “aspirinas”, comprimido ao qual chegou a dedicar um poema), essa moléstia será uma constante durante quase toda a vida do poeta. A curta temporada no sanatório deu a Cabral, pelo menos, a chance de frequentar a biblioteca do tio e ler grande parte da obra do arquiteto francês Le Corbusier, que antes desconhecia. Essas leituras lhe causam forte impressão e têm ascendência sobre ele, fazendo-o repensar suas perspectivas poéticas sob outro ponto de vista, mais material e rigoroso e menos inclinado às indicações surrealistas.

Em 1943, prestou concurso para o Departamento Administrativo do Serviço Público (DASP) e foi nomeado para o cargo chamado “assistente de seleção”. Nessa época, começou a frequentar as rodas literárias dos cafés Amarelinho e Vermelhinho, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Tornou-se grande amigo de Carlos Drummond de Andrade:

Nós nos encontrávamos diariamente. Todas as tardes íamos tomar lanche no Café Itahy. Eu descia do Dasp, que era no prédio do Ministério da Fazenda, aquele edifício horrendo, e o Carlos saía do edifício do Ministério da Educação, projetado pelo Oscar [Niemeyer]. Agora, o Carlos Drummond só sentia muito prazer estando apenas com uma pessoa, se chegasse outro sujeito ele ia embora. Ele só sabia falar com uma pessoa. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 124)

Sob a influência do poeta modernista mineiro, escreveu e publicou na *Revista do Brasil*, em 1943, “Os três mal amados”. O poema longo estabelece um diálogo intertextual com “Quadrilha” (1930), de Drummond.

O poeta Augusto Frederico Schmidt, fortemente impressionado pela poesia de João Cabral, editou *O engenheiro* por conta própria em 1945. No mesmo ano, João Cabral

prestou concurso para a carreira diplomática e foi nomeado em dezembro. Trabalhou no Departamento Cultural do Itamaraty, no Departamento Político e na Comissão de Organismos Internacionais.

Nunca acreditei que pudesse viver de literatura. Eu via o Lêdo Ivo e o Benedito Coutinho se matarem em jornal, e dizia: vou ser funcionário público, procurar uma carreira que me dê um certo bem-estar para que possa ler e escrever. Havia duas opções: uma, a carreira diplomática, e a outra, ser fiscal de consumo. Se eu fosse diplomata, o pior lugar a que poderiam me mandar seria Cádiz; se eu fosse oficial de consumo, poderiam me mandar para Loeiras, no interior do Piauí. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 27)

Casou-se, em fevereiro de 1946, com Stella Maria Barbosa de Oliveira. Em dezembro do mesmo ano, nasceu seu primeiro filho.

Em 1947, foi designado como vice-cônsul para o Consulado Geral do Brasil em Barcelona. Conviveu com vários intelectuais que viviam ou frequentavam essa cidade, como Joan Miró, Joan Prats, Arnau Puig, Rafael Santos Torroella, Juan Eduardo Cirlot, Joan Brossa, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Francesc García Vilella. Também estabeleceu estreito convívio com pessoas do ambiente taurino da época. Adquiriu uma tipografia caseira na qual editaria e depois publicaria livros de autores brasileiros e espanhóis sob o selo de nome Livro Inconsútil²⁷. Nessa prensa manual, auxiliado pelo tipógrafo catalão e participante do grupo *Dau al set*, Enric Tormo, imprimiu seu quarto livro, *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* no mesmo ano em que chegou a Barcelona. Atuou como professor de literatura brasileira na *Universitat de Barcelona* e, de maneira pouco convencional, deu prioridade ao ensino da literatura de seus contemporâneos e à dos modernistas em lugar da literatura de fundação:

Fui convidado para dar um curso de literatura brasileira na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Barcelona. Já o comecei –considerando que o curso estava no pré, resolvi *empezar* pelo modernismo– e assim é que, já há dias, os alunos de filologia românica da Universidade (fundada em 1400 + ou menos) muito sérios, anotam nomes de pessoas assim: Lêdo Ivo, Antônio Rangel Bandeira, Clarice Lispector etc. Porque ainda não desencaixotei meus livros, não me foi possível ainda fazê-los ler o que esses nomes escrevem. (VÁRIOS, 2007, p. 24)

A segunda filha de João Cabral nasceu em 1948. No ano seguinte, nasceu o

²⁷ Lista completa das publicação do Livro Inconsútil na seção ANEXOS.

terceiro filho. Nesse mesmo ano, em conversas com Joan Miró, surgiu a ideia de que Cabral escrevesse um ensaio crítico sobre a obra do pintor.

Assinou como editor e produziu, com recursos próprios pelo selo Livro Inconsútil, *Sonets de Cairuxa*, primeiro livro impresso de Joan Brossa que trazia uma pequena seleção de poemas. Por outro lado, Brossa encarregou-se da tradução inaugural de poemas de Cabral na Espanha, que foram vertidos ao catalão e publicados na revista *Dau al Set* número 8, de 1949. Foram escolhidos três poemas do livro *O engenheiro*²⁸.

Escreveu o texto de apresentação do catálogo da primeira exposição dos artistas catalães, Antoni Tàpies, Modest Cuixart e Joan Ponç. Essa coletiva teve lugar no *Institut Francés* de Barcelona, de dezembro de 1949 a janeiro de 1950.

O ensaio *Joan Miró* foi publicado com gravuras originais do artista em 1950. O texto de Cabral foi traduzido ao francês, pois a publicação estava a cargo da galeria parisiense Maeght, que representava a obra do pintor catalão. Nesse mesmo ano, Cabral também editou, de maneira autoral, *O cão sem plumas*:

[...] nos meus primeiros livros eu não falo de Pernambuco. O primeiro livro que escrevi em que há referência a Pernambuco é *O cão sem plumas*, que é de 1950. Eu escrevi *O cão sem plumas* em Barcelona, a caminho de Londres; foi no segundo posto. Eu precisei desse recuo fora do Brasil para escrever sobre Pernambuco. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 104)

Foi transferido do posto diplomático em Barcelona para o Consulado Geral do Brasil em Londres, em 1950, cidade na qual viveu até 1952. No meio tempo, assinou o prólogo do livro *Em va fer Joan Brossa*, que foi publicado pela Editora Cobalto, de cujo conselho editorial o poeta brasileiro também fez parte.

Em 1952, foi acusado de subversão pelo colega diplomata Mário Calábria, que interceptara correspondência pessoal de João Cabral e o denunciara ao Ministério de Relações Exteriores²⁹. Foi punido pelo governo ditatorial do Presidente Getúlio Vargas com a “disponibilidade não remunerada” (durante 1952 e 1953) sob a acusação de pertencer a uma “célula comunista”. Sofreu forte campanha negativa por parte da imprensa brasileira, comandada pelo jornalista Carlos Lacerda, personagem que ficou conhecido na história

²⁸ A lista completa de livros e seleções da obra de João Cabral de Melo Neto traduzidos na Espanha e América Espanhola estão mencionados no capítulo 6.

²⁹ Maite Torroella afirma que Cabral foi delatado com a ajuda de um funcionário do Consulado de Barcelona àquela época, cujo nome não revela. Ver em entrevista transcrita na seção ANEXOS.

brasileira como golpista político. Desse forma, instalou-se na cidade do Rio de Janeiro para responder a inquérito administrativo e criminal. Trabalhou durante esse período nos jornais cariocas *A vanguarda* e *Última hora*. Em carta datada de 27 de março de 1953, Carlos Drummond de Andrade enviou as seguintes palavras de apoio a Cabral por ocasião do afastamento da carreira:

Quero também significar a v. a emoção que experimentei com a decisão do seu caso no Itamaraty, decisão que espero seja revista, por via administrativa ou judicial. Quem, como eu, conhece e estima v. há longos anos, não pode desejar senão isto: que acima de paixões ou dos cálculos políticos se repare o dano infligido à carreira pública de um dos homens mais puros e dignos do nosso país. (ANDRADE apud SÜSSEKIND, 2001, p. 240)

Os inquéritos foram arquivados em 1953, nada sendo apurado contra o poeta, e João Cabral seguiu para Recife com a família. Publicou *O rio*, obra com a qual recebeu o Prêmio José de Anchieta, concedido por ocasião do IV centenário da cidade de São Paulo em 1954. Nesse mesmo ano, pronunciou a conferência *Da função moderna da poesia* no Congresso Brasileiro de Poesia e no Congresso Internacional de Escritores, em São Paulo. Editou-se, pela Editora Orfeu do Rio de Janeiro, *Poemas reunidos*, primeira seleção da obra publicada até então. Foi reintegrado à carreira diplomática pelo Supremo Tribunal Federal e assumiu posto no Departamento Cultural do Itamaraty.

Desse episódio, que culminou com seu afastamento da carreira diplomática, o escritor guardaria lembranças particularmente dolorosas. Já na velhice, acometido por uma melancolia aguda, confessa que esse estado de espírito iniciara-se naquela época. Assim o relata o jornalista e biógrafo, José Castello (2005, p. 219):

Relembra [João Cabral] que sua melancolia, ou angústia, ou como se queira chamar, que ela começou nos tempos em que Carlos Lacerda, em uma de suas ferozes batalhas anticomunistas, liderou uma campanha pública contra ele. Lacerda o incluiu em sua lista pessoal de perigosos comunistas. “A dor, ou vazio, ou o que seja, começou ali.” ele rememora. “Talvez tenha sido a dor de ser visto como alguém que eu não sou”, o poeta reflete.

Durante esses anos em que esteve afastado da função pública, passou uma temporada em Recife, quando participou da iniciativa em torno ao Gráfico Amador, grupo formado por artistas plásticos, escritores, tipógrafos e pessoas interessadas nos processos e suportes gráficos do livro em cuja oficina se editavam obras literárias em pequenas tiragens e

de maneira artesanal. Nesse ateliê de tipografia mantido pelo grupo, foram publicados o poema “Pregão turístico do Recife” (1955), em tiragem de 20 exemplares, e a revista *Aniki Bóbó*, com textos de João Cabral e ilustração do artista plástico Aloísio Magalhães.

A Academia Brasileira de Letras concedeu-lhe o prêmio Olavo Bilac em 1955, mesmo ano em que nasceu uma de suas filhas.

Lançou-se, em 1956, pela Editora José Olympio do Rio de Janeiro, *Dois águas* – obra que reunia todos os livros anteriores do poeta e mais os inéditos *Morte e vida severina*, *Uma faca só lâmina* e *Paisagens com figuras*, primeiro livro em que aparece com ênfase o tema espanhol na obra de João Cabral.

Depois de várias negociações que incluíram a participação de figuras influentes da diplomacia brasileira, João Cabral foi designado novamente para posto consular na Espanha, daquela feita em Sevilha. A escolha se deveu às questões bastante pragmáticas descritas a seguir:

O país escolhido foi a Espanha, sua pátria que ele tanto amava. Entretanto, para evitar constrangimentos ou reações de natureza política –já que na Espanha imperava a ditadura de Francisco Franco– o cauteloso Itamaraty, tendo lotado tecnicamente João Cabral no Consulado do Brasil em Barcelona, incumbiu-o de realizar pesquisas históricas no Arquivo das Índias de Sevilha, afastando-o temporariamente da vida consular. O resultado das pesquisas foi editado pelo Ministério das Relações Exteriores e é altamente apreciado por historiadores e pesquisadores brasileiros,[...] E Sevilha passou a ser, ao lado do Recife, uma das duas cidades de sua vida e de sua poesia. (VÁRIOS, 2007, p. 68)

Mudou-se de Sevilha, em 1958, para assumir posto no Consulado Geral do Brasil em Marselha. Dois anos depois, a Guimarães Editores, de Lisboa, publicou *Quaderna*, livro em que se destaca, pela primeira vez, o tema sevilhano na obra do escritor. Nesse mesmo ano, foi transferido para Madri como primeiro secretário da Embaixada brasileira. Nesse cidade, publicou de maneira autoral o inédito *Dois parlamentos* (1961). Solicitado pelo governo do Presidente brasileiro, Jânio Quadros, foi removido para o Brasil para assumir a função de chefe de gabinete do Ministério da Agricultura, porém com a rápida “renúncia forçada” do presidente, Cabral voltou a ser lotado na Embaixada de Madri naquele mesmo ano.

Também em 1961, os escritores Rubem Braga e Fernando Sabino publicaram *Terceira feira*, pela Editora do Autor, reunindo os ainda inéditos no Brasil, *Quaderna* e *Dois Parlamentos*. Também lançaram uma nova coletânea do autor, *Serial*, cobrindo uma lacuna

que havia de obras de João Cabral disponíveis no mercado brasileiro.

Retornou a Sevilha em 1962 como cônsul-geral do Brasil, onde esteve até 1964, quando seguiu para Genebra em missão da delegação brasileira junto à ONU. Seu filho, João, nasceu nesse mesmo ano.

No ano de 1962 foi também quando se deu a publicação do primeiro número da *Revista de Cultura Brasileña* –editada pela Embaixada do Brasil em Madri– iniciativa cujo promotor foi João Cabral de Melo Neto e que teve como diretor o poeta espanhol Ángel Crespo. A revista teve vida longa, alcançando 52 números.

Em 1966, o Teatro da Universidade Católica de São Paulo (T.U.C.A.) produziu o auto *Morte e Vida Severina*, com música de Chico Buarque de Holanda, primeiro encenado em várias cidades brasileiras e depois no Festival de Nancy, no *Théâtre des Nations*, em Paris e, posteriormente, em Lisboa, Coimbra e Porto. Em Nancy, França, Cabral recebeu o Prêmio de Melhor Autor Vivo por esse texto teatral. Em Barcelona, a adaptação operística do auto *Morte e vida severina*, com música composta pelo mexicano Salvador Moreno, foi encenada no *Gran Teatre del Liceo*. Também encenou-se a peça em Sevilha, em montagem local, e em capitais da América Latina como Montevideú, Lima e Havana. Sobre o êxito de recepção da montagem do T.U.C.A. e do texto original na Europa, comenta o crítico brasileiro, Alceu Amoroso Lima (apud MAMEDE, 1987, p. 327):

Tôda obra literária cresce, em qualidade, na razão direta de sua universalidade. [...] Vejamos, aliás, o que ocorre na Europa com *Morte e Vida Severina*, de João Cabral de Melo Neto, musicada por Chico Buarque de Hollanda e encenada e representada esplêndidamente pelos estudantes da Universidade Católica de S. Paulo. É um drama do localismo nordestino mais regional. Mas impressionou, profundamente, os críticos europeus mais exigentes, pelo seu conteúdo humano e patético. E pelo quadro verídico que traça da revoltante injustiça da nossa triste realidade social.

Também em 1966, lançou *A educação pela pedra*, livro com o qual recebeu, entre outros, um dos mais prestigiados prêmios da literatura brasileira, o Jabuti. Além desse prêmio, recebeu também o da União de Escritores de São Paulo, o “Luiza Cláudio de Souza”, do Pen Club e o do Instituto Nacional do Livro. É designado pelo Itamaraty para representar o Brasil na Bienal de Knock-le-Zontew, na Bélgica.

De 1966 a 1967, João Cabral serviu em Berna como ministro conselheiro. De 1967 a 1969, atuou como cônsul em Barcelona, vivendo pela segunda vez nessa cidade.

Sua primeira edição de obras completas saiu a público em 1968 pela Editora Sabiá, do Rio de Janeiro, sob o título *Poesias completas*. Foi nomeado membro da Academia Brasileira de Letras, tomando posse em 1969, mesmo ano em que foi removido do Consulado Geral de Barcelona para a Embaixada do Brasil em Assunção, Paraguai. Cabral foi nomeado, em 1972, para a função de embaixador do Brasil no Senegal e viveu, até 1974, também na Mauritânia, Mali e Guiné.

Foi condecorado com a Grã-Cruz da Ordem de Rio Branco concedida a pessoas que se destacavam por serviços meritórios prestados ao Brasil.

Museu de tudo, décima quarta obra inédita de Cabral, foi lançada em 1975 pela Editora José Olympio e premiada pela Associação Paulista de Críticos de Arte. No ano seguinte, publicou *A escola das facas*. Transferiu-se para Quito, onde exerceu a função de embaixador durante cinco anos. Daí foi removido para Honduras, também para atuar como embaixador, onde permaneceu por apenas um ano, quando partiu para a cidade do Porto, em Portugal, local no qual exerceu seu último cargo consular como cônsul-geral. Nesse ínterim, recebeu diversas condecorações e prêmios e publicou várias antologias da obra.

Publicou-se em 1982, já pela Editora Nova Fronteira, *O auto do frade*. Em 1985, saiu a público *Agrestes* e em 1987, *Crime na Calle Relator*. Nesse ano, recebeu o Prêmio Juca Pato da União Brasileira de Escritores e foi transferido para o Rio de Janeiro, onde sua esposa faleceu em 1986. No mesmo ano, casou-se com a poeta Marly de Oliveira. Desde esse ano até o seu falecimento, João Cabral só deixou o Rio de Janeiro por motivo de viagens, que se tornaram cada vez mais esporádicas.

Foi lançado, em 1990, o livro *Sevilha andando*, que inclui uma segunda parte chamada *Andando Sevilha*, homenagem máxima do brasileiro à terra da qual absorveu e abordou tantos temas prolíficos e transcendentais em sua poética. Foi eleito para a Academia Pernambucana de Letras e recebeu o prêmio literário Luís de Camões, concedido pelos governos de Portugal e do Brasil.

Retornou a Sevilha em 1992 como representante oficial do Brasil nas comemorações do IV Centenário da Descoberta da América. No mesmo ano, recebeu vários prêmios e condecorações relevantes: o *Neustadt*, da revista literária *World Literature Today*, da Universidade de Oklahoma; o Prêmio Estado de São Paulo e a *Gran Cruz de Isabel la Católica*. Recebeu também o seu segundo Prêmio Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro, em 1993.

A primeira edição da *Obra completa* foi publicada pela Editora Nova Aguilar em 1994. O *Premio Reina Sofia de Poesía* daquele ano foi concedido ao brasileiro.

Nas duas últimas décadas de vida, João Cabral foi acometido por uma degeneração paulatina da retina ocular que evoluiu até a perda praticamente total da visão, o que foi impedindo-lhe a atividade de leitura e, conseqüentemente, também afastou-o, cada vez mais, da escrita. Em 1983, quando apenas começara a sentir os efeitos do problema de visão, deu o seguinte depoimento sobre a leitura:

Concordo com Joaquim Cardozo quando disse que ler é melhor do que escrever. Felizmente, o meu problema de vista não tem me impedido de fazer o que mais gosto na vida, que é ler. Leio cerca de seis, sete horas por dia. Leio pelo prazer de ler, sem escolher assunto, passo de um idioma a outro, releio obras clássicas. Sempre que mudo de país dou meus livros a escolas ou entidades culturais. Certa vez, li um primoroso artigo de Jorge de Lima que falava do mesquinho e antipático sentimento de posse de livros. Na realidade, os livros são para serem lidos e passados adiante. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 51)

Já nos últimos anos de vida, quase privado da visão, ele mesmo chegou a anunciar-se como um “ex-escritor”. Faleceu no Rio de Janeiro em 1999 sem realizar o sonho de voltar a viver em sua terra natal, Pernambuco.

1.2 Geração poética de 45: “esboço de panorama”³⁰

Sou um poeta meio marginal que, de certa forma, fugiu do lirismo, do romantismo comum na literatura brasileira sem, contudo, fazer um tipo de poesia política.

Para mim, o ápice da humanidade são os artistas criadores. Não os artistas performáticos, ou performânticos, os que executam, mas os que de facto concebem a obra de arte. A vocação que um João Cabral de Melo Neto tem para discernir o que é poesia do que não é, isso sim me causa inveja. Cabral é um poeta que endureceu o verso e asperizou a fonologia da língua portuguesa; abandonou as palavras ditas poéticas em sua época, recusou-se a empregá-las, deixando de lado os substantivos abstratos, por exemplo. Ele abandonou tudo aquilo com o qual se vinha construindo a poesia no Brasil e, de modo geral, no mundo. Demoliu o já feito e se tornou esse exemplo de novidade poética, de criação.

Antonio Houaiss

³⁰ Expressão retirada do título de um artigo de João Cabral de Melo Neto.

O poeta João Cabral foi considerado por certa vertente crítica da literatura brasileira como um dos representantes da denominada geração de 45; no entanto, unicamente por razões de natureza cronológica esse dado impreciso pôde ser sustentado, como o poeta mesmo afirmou. À medida em que a fixação de certas pesquisas e direções poéticas se fizeram mais evidentes em sua trajetória –e ao passo em que as primeiras abordagens consistentemente estruturadas sobre sua poesia vieram a público– tal equívoco foi sendo revisto. O crítico Benedito Nunes, em estudo seminal sobre a obra cabralina, já alertara sobre os problemas que envolviam a generalização em torno aos poetas de 45:

Apesar de não terem nem formado um grupo coeso nem dado origem a um movimento de renovação, os poetas de 45, que apareceram juntos na cena literária [...] participaram dessa experiência social comum que condiciona, como situação histórica preliminar [...] as escolhas dos indivíduos componentes de uma parcela da intelectualidade. Nesse sentido, a palavra **geração** (grifo do autor), que lhes pode ser aplicada, designa tanto o grupo de idade por eles formado quanto a situação histórica de encontro à qual definiram suas expectativas no campo da poesia. (NUNES, 1971, p. 29)

Em outro texto, datado originalmente de 1963, o crítico e poeta Haroldo de Campos (representante de geração posterior à de João Cabral) levando a consequências mais distendidas esse debate, colocou em xeque mesmo a noção da coincidência histórica:

[...] para o próprio João Cabral o único possível critério de aglutinação entre ele e a geração em que o incluem é o meramente cronológico. E acrescentemos de nossa parte: nem mesmo em posição histórica comum, a rigor, seria lícito falar, pois essa supõe uma historicidade comum, uma comum visão da história. O que, à evidência, não pode haver entre um marcado pendor idealista para o imponderável e uma acentuada propensão realista para o substantivo e para o concreto. (CAMPOS, 2006, p. 79)

Esse fato expressa algo significativo em termos do que as características dessa poesia, desde sua gênese, aportariam ao cânone da literatura brasileira, problematizando-o no sentido em que a obra de João Cabral de Melo Neto já aparece como expressão de um domínio poético diverso daquele que estava dado (enquanto manifestação de grupos ou tendências mais abrangentes) no ambiente específico dessa literatura. Isso causaria os já mencionados equívocos nas abordagens mais apressadas e a essa poesia se aplicaria, também como parte de um julgamento pouco aprofundado, o termo depreciativo de “hermética”. Sobre esse aparente engano, João Cabral comentou, ainda provando sua atitude à margem do que se fazia e a intenção calculada que a sustentaria:

[...] quando eu comecei a escrever, eu encontrei vigente na poesia brasileira um tipo de linguagem que não me interessava muito, com algumas exceções. Então, eu procurei um tipo de linguagem que não era o que estava sendo usado correntemente. Eu tentei criar uma outra linguagem, não completamente nova, como os concretistas fizeram, mas uma linguagem que se afastasse um pouco da usual. Ora, desde o momento em que você se afasta da norma, você se faz esta palavra antipática que é hermético. Quer dizer, você se faz hermético numa leitura superficial. Agora, se o leitor ler e reler, estudar esse texto, ele verá que a coisa não é tão hermética assim. Apenas está escrito com um pequeno desvio da linguagem usual. Eu acredito no seguinte: um poeta que hoje é considerado hermético, amanhã será inteiramente claro. Mallarmé, Rimbaud, Eliot e Drummond foram considerados herméticos durante um determinado tempo. (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 146)

A novidade que essa poética representava no panorama dessa literatura, conseqüentemente, a falta de parâmetros suficientemente aprofundados para abordá-la criticamente, promovendo dela uma aproximação consistente, levaria ao rechaço direto, ao seu enquadramento taxativo (o que foi, de fato, a atitude de muitos comentadores da literatura brasileira), ou a uma classificação artificial e equívoca da mesma, como costumam ser as caracterizações desse tipo, baseadas em uma lógica de generalização simplista. Segundo o crítico Antônio Carlos Secchin (2002, p. 388), essa questão “*lleva a una consecuencia algo paradójica: João Cabral es un poeta muy valorado, pero tal vez insuficientemente leído en su complejidad.*” Desse modo, analisa como segue a dificuldade que essa poética suscita:

[...] *la obra de João Cabral de Melo Neto se presenta casi aislada en nuestro panorama literario, por no existir un linaje ostensivo en el cual ella se pueda inscribir; a excepción, tal vez, de la dicción de un Graciliano Ramos. Cabral no se coaduna con la generación del 45, a la cual cronológicamente pertenece, y tampoco se caracteriza como un simple continuador del complejo estético e ideológico de la poesía del 22. Esa situación hace de él un autor que traza una nueva trilla a ejemplo de Machado de Assis y de Guimarães Rosa.*

Ainda assim, a controvérsia sobre se a poesia de João Cabral é característica da geração 45 ou não teve longa repercussão, marcada por diversos pontos de vista, como prova o artigo do professor de literatura, Ivan Teixeira (jornal Estado de São Paulo, 31 de dezembro de 1969) que sustenta que esse assunto ainda não estava devidamente esgotado pela crítica e, por isso, deveria ser revisto:

Essa ideia, fundada em critério seletivo, merece revisão, porque parece bastante demonstrável a hipótese de que os poetas de 45 constituem, por assim dizer, a infra-estrutura, os valores médios, de onde emergiu a figura

singular de João Cabral. Além dessa base coletiva, que certamente pressupõe divergência e não apenas conformidade, há conexões específicas entre Cabral e sua geração, de cujos escombros se deverão desencavar os componentes de um capítulo importante na história recente da poesia brasileira.

Fica esse dado como informação complementar, para dar a medida da amplitude e relevância desse debate no âmbito da crítica literária brasileira. Ainda de maneira ilustrativa dessa complexidade e como expressão de ponto de vista diametral ao apresentando anteriormente, transcreve-se a análise do poeta concretista Augusto de Campos sobre o mesmo tema:

A pretexto de rigor anti-22, a geração de após-guerra, intitulada de “45”, fez o recuo definitivo da poesia brasileira. Seu rigor revelou-se um mero sinônimo de bom tom formal, de poesia timorata, sujeita a noções academizantes de “clima”, “pés” e “fôrmas” [...] Foi João Cabral de Melo Neto quem, isoladamente, retomou a linha criativa, operando o necessário salto qualitativo em seus livros *O engenheiro*, *Psicologia da composição* e *Cão sem plumas*. Seus poemas ortogonais tomam consciência da superação do verso linear. Daí a extremada técnica de “cortes” de que se utiliza. Daí sua maior visão do problema estrutural desse campo de relações que é o poema. Não é à toa que Le Corbusier é citado no pórtico de um de seus livros. Em Cabral arquitetura e poesia novamente se corroboram. (CAMPOS, *ca.* 1956)

Assim como Augusto de Campos, Affonso Ávila, outro dos poetas brasileiros que representam uma geração posterior à de João Cabral, também reconheceu o papel fundamental que o movimento diferencial do pernambucano significara para o conjunto da poesia brasileira. Sobre certa atitude conservadora de volta aos moldes da poesia do passado pelos de 45, diz Ávila (1969, p. 64), de maneira bastante contundente: “O grito de alerta nós o ouvimos de João Cabral de Melo Neto, um dos poucos representantes de sua geração que não compactuaram com o golpe retornista desfechado em 1945 e poeta que, ao contrário, viria influenciar decisivamente a nova poesia em seus rumos vanguardistas.”

A chamada geração de 45 é composta por uma diversidade de poetas e prosistas que, cronologicamente, coincidem quanto a haverem nascido nas primeiras décadas do século XX (ainda assim, essa delimitação se mostra inconclusiva e postiça, só mesmo servindo como orientação exterior, já que, por exemplo, Vinicius de Moraes, considerado representante da geração anterior a de Cabral, nasceu no ano de 1913). A crítica ortodoxa costuma fazer constar como seus representantes escritores de estilo tão únicos como podem ser, na prosa,

João Guimarães Rosa e Clarice Lispector; na poesia, Lêdo Ivo, Thiago de Mello e João Cabral de Melo Neto.

Como seus predecessores, esses escritores tiveram os poetas representantes do marco estético do modernismo brasileiro, reunidos em torno à geração de 22, e os da geração de 30, que conformava um segundo momento desse movimento. Considerando-se o que a Semana de Arte Moderna de 22 significara enquanto ruptura sob os influxos das vanguardas artísticas europeias, e o que a geração de 30 havia incorporado a esses avanços, pode-se dizer que a geração de 45 não esteve, forçosamente, marcada pela urgência de tomar a literatura como campo onde se experimentam mudanças radicais. Porém, ao mesmo tempo, essa geração já nasce com todo o peso das rupturas que haviam sido propostas anteriormente e das poéticas que levaram a cabo tais apostas, bem como dos caminhos controversos que nem sempre souberam evitar no afã de mudanças. Basta lembrar— no caso específico de proposições poéticas que representaram avanços na literatura brasileira, e apenas como ilustração— da complexidade que podem suscitar obras como a de Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Manuel Bandeira, Vinicius de Moraes, Carlos Drummond de Andrade e Augusto Frederico Schmidt, entre tantos outros.

O debate sobre a geração de 45 é, historicamente, importante para a literatura brasileira e o próprio João Cabral, numa empreitada típica de seu espírito eminentemente teórico, participou da discussão dentro de uma série de conferências idealizada pela *Revista Brasileira de Poesia*. Sendo assim, proferiu sua conferência sobre a geração de 45 em novembro de 1952, tendo sido o conteúdo de sua tese publicado posteriormente em quatro entregas no *Diário Carioca*. Esses textos abarcam, no auge do debate, a problemática que suscitava o conceito, ou definições, em torno à geração da qual ele era considerado parte: Cabral aborda desde os fundamentos da discussão entre os próprios integrantes do grupo, as opiniões críticas exteriores, problematiza o conceito mesmo de geração e sua imprecisão, coloca a questão de “conquistas” em contraposição à “extensão de conquistas” e traz a termo as características, formais ou não, que estariam no âmbito das heranças de gerações anteriores, examinando as contribuições dos poetas de 22 e de 30, o que torna esse conjunto de textos —em suas análises abarcadoras e seu viés histórico acurado— referencial para o estudo desse caso específico.

O escritor abre sua tese dizendo que “o denominador comum do grupo ainda não foi estabelecido com a desejada precisão.” (MELO NETO, 2003, p. 741); esclarecimento que

já instaura o tom de controvérsia ao assunto sobre o qual vai discorrer. Nega, então, duas linhas de raciocínio comuns sobre os poetas de 45: que eles deveriam revoltar-se contra a poesia anterior e que suas poéticas estariam, necessariamente, marcadas por um espírito de renovação (paradoxalmente, não é exagero dizer que Cabral foi o único poeta dessa geração que levou adiante um espírito definitivo de renovação). Ainda assim, discorda radicalmente da atribuição que a crítica dá aos escritores de 45 de modo geral, ao classificá-los como uma geração de estetas: “Não creio numa maior preocupação estética por parte desses poetas. Uma preocupação dessa ordem implica consciência estética e não creio que essa exista. [...] Portanto, limitar a geração de 45 a seus “estetas” seria eliminar quase todo o mundo.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 40). Quanto aos feitos dessa geração, Cabral considera que estão no campo da forma:

A Geração de 45 está representando o papel que lhe cabia representar. Nota-se que estou falando do ponto de vista da expressão formal, do ponto de vista das matrizes de verso. Não falo do conteúdo da poesia de 1945. E a prova de que o aperfeiçoamento formal de soluções anteriores era a atitude autêntica dos poetas de 1945 está em que alguns poetas de 1930, cessada sua fase de invenção, passaram também a esse trabalho de elaboração e aperfeiçoamento, identificando-se com a posição de poetas mais moços [...] (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 40)

Dessa maneira, admite a presença de alguns “núcleos de exploração” (grifo nosso) abertos pelas gerações anteriores e que teriam continuidade nos poetas de 45, segundo a afinidade de cada um com tal ou qual “experiência técnica confirmada” (grifo nosso).

Numa defesa que considera-se como a pedra fundamental desses escritos, por representar a expressão mesma de certo projeto da poesia de Cabral, diz:

A renovação por que é responsável a geração de 1945 não se está dando no plano da teoria literária mas no plano, muito mais lento e mais difícil de precisar em termos de crítica, da criação literária. Ela se está dando por meio de incorporações àquelas maneiras de fazer já encontradas, de novos repertórios, dos repertórios que constituem o patrimônio pessoal de cada jovem poeta, pouco visível em seus primeiros poemas, mas que vai se fazendo mais e mais aparente à medida em que, com o domínio da técnica adotada, ele vai conseguindo liberar mais e mais sua mensagem particular. (MELO NETO, 2003, p. 747)

A ideia geral parece articular-se em uma linha mestra que precisa a criação literária em termos de domínio de uma dicção própria. Isso certamente faz parte do que

interessava objetivamente a João Cabral e que tem sua posta em cena numa forma de trabalho que assente o conhecimento anteriormente ao fazer em si. À altura em que pronuncia sua conferência, o poeta já publicara cinco obras nas quais pode-se verificar a consistência desse projeto em contínuo processo de pesquisa. É interessante ver que, num estilo sempre revisitado pelo escritor, a definição da trajetória de sua obra se faz presente em forma de análise metacrítica; no trecho transcrito antes, destaca-se o detalhe da afirmação sobre aquilo que estaria “pouco visível” nos primeiros poemas e que “vai fazendo-se mais aparente com o domínio da técnica”, questão que já estava em gestação no plano da poesia cabralina, na autorreflexão a partir do tom e modo de organização dominantes em *Pedra do sono* (primeiro livro publicado) com o intuito de precisar o encaminhamento dessa dicção poética em termos de conhecimento e tomada de posição.

Em sua análise, aquilo que João Cabral denomina “timbre pessoal” (grifo nosso), coloca numa relação hierárquica na qual vem primeiro o trabalho do intelecto, que deve estabelecer a diretriz: “Diferente do poeta de 1930, ele [poeta de 45] não pode apenas confiar-se à sua voz. Ele tem de refletir sobre ela, e, de certa maneira, dirigi-la.” (MELO NETO, 2003, p. 745). Aprofundando-se nesse raciocínio, demanda para o poeta de sua época que esteja “armado de aguda consciência” (grifo nosso) para que pudesse eliminar daquela linha de pesquisa poética a que se filiara tudo que não fosse sua voz própria. Apesar desse reclame, Cabral não reconhecera em nenhum daqueles que compartilhavam com ele a mesma base histórica o alcance dessa situação ideal de consciência; porém é certo que ele mesmo tomara, de maneira voluntária, essa busca como meta.

Com respeito a essa afiliação aos poetas de 1930, João Cabral não o diz explicitamente nesses textos que agora se analisam, mas é sabido que uma linha de pesquisa poética a qual esteve primordialmente ligado, nesse momento de definição que ele mesmo trata, é aquela representada pela obra inaugural de Carlos Drummond de Andrade, que vai até o livro *A rosa do povo* (1945) (segundo o próprio Cabral delimitou mais tarde). E precisamente o que ele recorta desse conjunto, em planos gerais, é a utilização de meios próprios da prosa na poesia, que sentia desvalorizada pelos seus coetâneos. Esse seria um ponto de tensão importante a se ter em conta: o “recurso prosaico”, a “presença da palavra” (grifo nosso).

Uma prova irrefutável dessa fidelidade obsessiva de João Cabral a certa filosofia da criação que começava a ser construída em concomitância com o escrever da obra, está no

depoimento prestado em 1985. Já em sua maturidade criativa, Cabral diz sobre a obra do poeta mineiro, com um tom marcado pela ironia: “Gostei muito de Drummond quando ele era um poeta de língua presa. [...] A poesia dele caiu de intensidade e densidade depois que se deixou influenciar pela língua solta de Pablo Neruda” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 123)³¹

Ainda com referência à presença de certa linha de partida drummondiana na poesia de João Cabral, Antônio Carlos Secchin (2002, p. 387) defende que há uma diferença decisiva quanto ao legado das duas poéticas:

[...] aunque sean poetas excepcionales, no lo son de la misma manera. Grandes poetas añaden nuevos capítulos a la historia de la literatura, y ciertamente Drummond escribió algunos textos fundamentales para la poesía brasileña. Pero autores como João Cabral, en vez de añadir un capítulo, logran crear otra gramática. La diferencia entre capítulo y gramática es que el capítulo, por extraordinario que sea, se inserta en una secuencia de otros, precedentes y posteriores.

Outro núcleo de exploração que Cabral encontra na geração de 30 está na obra de Murilo Mendes, apesar de sua poesia ter encaminhado-se em uma via de ascese místico-católica, tendo Mendes defendido –com o amigo e poeta alagoano, Jorge de Lima– uma “poesia em Cristo”, como denominavam ambos. Mesmo a partir dessa distância frontal entre esse projeto e o que anima a poesia do pernambucano, da obra de Murilo Mendes o poeta se detém no campo de sua composição, no que nela se destacava como sendo a plasticidade impressa no texto poético. João Cabral (apud ATHAYDE, 1998, p. 137) destaca essas influências, assim como as distâncias, da seguinte forma:

Creio que nenhum poeta brasileiro foi mais diferente de mim: desde a visão da vida (e, por parte dele, de uma sobrevivida), até a visão da poesia, como função e organização. Pois bem: creio que nenhum poeta brasileiro me ensinou como ele a importância do visual sobre o conceitual, do plástico sobre o musical (a poesia dele, que tanto parecia gostar de música é muito mais de pintor e cineasta do que de músico). Sua poesia me ensinou que a palavra concreta, porque sensorial, é sempre mais poética do que a a palavra abstrata, e que, assim, a função do poeta é *dar a ver* (a cheirar, a tocar, a provar, de certa forma a ouvir: enfim, a sentir o que ele quer dizer, isto é, é dar a pensar. O fato de Murilo ter usado essa concepção da palavra poética com uma intenção completamente oposta à minha, não diminui em nada a influência que ele exerceu sobre mim. Influência básica, porque se situa na

³¹ No livro *Agrestes* (1981-1985), João Cabral publicaria “*España en el corazón*” O título é uma alusão clara ao nome da obra de Pablo Neruda publicada pela primeira vez em 1937. Porém, em conteúdo, o poema de Cabral se contrapõe às ideias metafísicas e “romantizadas” do poeta chileno sobre a Espanha.

própria concepção do tratamento da poesia poética.

Ainda no estudo sobre a geração de 45, Cabral também lamenta o desinteresse dos poetas pelos temas e tratamentos do romance brasileiro da década de 30 (também conhecido como literatura neorrealista), através do qual fez-se uma prosa regional, eminentemente nortista e nordestina, na qual a linguagem expressava a sobriedade da geografia marcada pela seca e o panorama humano descrito sem maneirismos, de modo tão direto quanto o cenário em sua rispidez. Com postura programática, Cabral antecipa elementos e atmosferas que aparecerão em obras futuras. Essa escolha antiloquente e direta, a presença da paisagem que se apresenta de maneira contundente e sem retoques –características do romance de 30– pode-se detectar em toda a obra porém, de maneira concentrada, em *O rio*, *O cão sem plumas* e *Morte e vida severina*. Seria possível afirmar que há na obra cabralina certa dicção de Graciliano Ramos (como defendeu o crítico Secchin em citação transcrita anteriormente), cuja prosa se destaca entre as que deram ao romance de 30 a sua máxima distensão e relevo. Dos traços dessa literatura de Graciliano, Cabral escreveria um poema publicado em *Serial* (1959-1961) que tem o discurso estruturado em sua maneira típica de “dissecação” e diálogo; constatações e valorizações. Entre as séries duplas do poema, estão os versos:

Falo somente do que falo:
do seco e de suas paisagens,
Nordestes, debaixo de um sol
ali do mais quente vinagre:

que reduz tudo ao espinhaço,
cresta o simplesmente folhagem,
folha prolixa, folharada,
onde possa esconder-se na fraude.
 (“Graciliano Ramos:” in *Serial*, p. 311)

Em outra maneira típica de sua discursividade crítica –e voltando ao texto sobre a geração de 45– o que diz o poema transcrito antes está dessa maneira exposto como constatação e intenção:

Um fato interessante que se pode observar em conexão com a mudança de rumo da Literatura Brasileira, é a diminuição do prestígio dos escritores de prosa histórica e ensaios sociológicos. [...] Mas é fácil de compreender que desde o momento em que a Literatura Brasileira se fez poética e abstrata, o divórcio entre expressão artística e prosa científica se tenha acentuado, o compromisso obtido naqueles anos se tenha rompido, levando de volta os sociólogos e historiadores para a posição de isolamento e distância que

mantinham anteriormente. (MELO NETO, 2003, p. 754)

As características que fazem essa obra ser considerada em seus elementos que a excluem de um panorama literário geral dado naquele momento histórico, o próprio poeta reafirmou algumas vezes, num movimento em que ele mesmo se coloca fora, em um plano diverso, sintomaticamente sintonizado com o futuro.

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] nascer em meu lugar. Deixa eu nascer daqui a 16 anos. (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 140)

Apesar do cinismo e tom jocoso da fala transcrita acima, não se pode deixar de considerar o gesto intencional e categórico que ela abriga. Com relação a essas afinidades que o poeta aponta, sobre as conexões de seu projeto poético com o de gerações futuras, a análise será feita em seção posterior.

1.3 Sono *versus* sonho

Toda a arbitrariedade do espírito, assim como todo vazio do espaço a cobrir, são atacados, invadidos, ocupados por uma necessidade cada vez mais precisa e exigente.
Paul Valéry

O *flamenco* é uma música que eu consigo ver. Porque eu procuro uma coisa que me desperte, e não uma coisa que me adormeça. Eu prefiro escrever a contrapelo.

Considerações sobre o poeta dormindo é o nome de um ensaio de crítica literária de autoria de João Cabral de Melo Neto e foi escrito para ser apresentado no *I Congresso de Poesia do Recife* no ano de 1941, um ano antes da publicação de seu primeiro livro, *Pedra do sono*. Sua atividade crítica, portanto, está atrelada desde os primórdios ao escrever da obra poética, tendo sido iniciada sobre o influxo da crítica do francês Paul Valéry, como se verá adiante.

A abordagem desse texto recai, justamente, sobre uma inquietação que

acompanhou a criação da primeira obra poética: os termos limítrofes entre sono e sonho e as implicações de sua presença no contexto da poesia. Em realidade, o que o escritor faz, em certo sentido, é proceder a uma exploração de questões ontológicas que comportariam conceitos ao redor dessas palavras. Desse modo, esse texto propõe uma interação filosófica apoiada em argumentos que aparecem nas especulações de João Cabral sobre valores estéticos relativos à poesia e ao próprio conhecimento de categorias que seriam tratadas, no âmbito da literatura, possivelmente apenas pelo lado de abstração que evocam.

Apesar de iniciar suas considerações chamando a atenção para o fato de que, no assunto do qual vai tratar, são “mínimas as possibilidades de demonstração” (grifo nosso), e que o tema não se presta a comprovações, nem “evidências científicas” (grifo nosso), o texto demonstra toda uma organização argumentativa claramente estruturada e uma inclinação a precisar conceitos. Sendo assim, inicia tentando uma definição das palavras “sono” e “sonho” e reforçando a diferença de natureza entre as duas, detendo-se nas relações de causa e efeito que poderiam representar: o sono sendo a causa, aquilo que condiciona. Constata a presença preferencial da linguagem do sonho na poesia e na crítica de seu tempo e, nesse ponto, coloca o objeto central de sua defesa expresso no seguinte argumento: “Refiro-me a isso que, como obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa [...] que pode ser evocada, que se evoca. Cujas explorações fazemos através da memória.” (MELO NETO, 2003, p. 686). O elemento revelador, nesse trecho, diz respeito ao papel que reserva ao autor como controlador da matéria de sua poesia. Admite-se o sonho, porém, desde que considerado como linguagem, sujeito às mesmas leis que regem essa matéria: escolhas, seleção, exclusão, entre outras operações restritivas, de síntese. Não há, nesse processo, uma aceitação tácita de algo dado, há a vontade que opera. Portanto, o sonho –contrariamente ao tratamento que a maioria dos poetas coetâneos de João Cabral dá a ele– está investido de outras possibilidades na acepção dessa poesia, sendo considerado como elemento a ser trabalhado, sob o qual incidem algumas operações transformadoras, não obrigando-se o poeta a “amoldar-se” ao seu ditado.

Ainda como representação dessa consciência sobre o discurso, João Cabral menciona Paul Valéry por sua atitude crítica, considerada por ele modelar. Nessas *Considerações sobre o poeta dormindo* já se lê uma das influências que marcariam toda a obra cabralina no sentido da disciplina intelectual, da busca da exatidão dos conceitos. Refere-se, quase que certamente, aos textos de análise lidos em *Variété*:

Talvez eu deva novamente insistir nas dificuldades que existem em se falar de um assunto em que é tão considerável a parte do vago. No meu caso essa dificuldade se multiplica em impossibilidade. Impossibilidade de poder, por exemplo, penetrar no mistério de “olhos abertos”, e com essa segura tranquilidade, aventura tão comum mas que ainda não deixou de me espantar em Paul Valéry. (MELO NETO, 2003, p. 686)

O que há no assunto poético que esteja baseado, tão somente, no elemento impreciso é suscitado como algo esquivo ao “enfrentamento” criativo; mais tarde, essa atmosfera será rejeitada totalmente, pelo menos em âmbito de projeto. Uma frente de avanço da obra cabralina, expressa nessa incapacidade declarada pelo poeta em lidar com elementos não inferidos com anterioridade, já se percebe nas palavras acima. Sendo assim, na afirmação de impossibilidade em abordar o mistério poético de “olhos abertos”, já há um desejo voluntário de lograr consegui-lo, um projeto que tem todo seu alcance expresso na crítica e poesia futuras.

Apesar do vago já aparecer como elemento a evitar, o sono –mesmo na ausência a que ele condena o humano– é considerado como um meio que propicia o poema, um exercício para o poeta; exercício que pode-se ler em conexão com a inspiração (ainda que essa palavra não seja usada no texto), mas não obrigatoriamente. De todo modo, note-se que não há ainda uma rejeição total à evasão. Mesmo que houvesse, segundo, José Guilherme Merquior (1997, p. 90) falando sobre a poesia de *Pedra do sono*: “[...] a condenação do evasionismo não exclui a valorização do ensimesmamento, do estar tranquilo, da quietude do eu em plena fruição de uma interioridade que rompe menos com o mundo, do que com a sua inautenticidade [...]” A evasão, no caso dessa tese, está admitida com relação ao sono, porém há uma limitação claramente colocada no argumento de que o sono não seria a fonte ou “reservatório lírico” (grifo nosso) por excelência da poesia. No reconhecimento de que “o sono predispõe à poesia” (grifo nosso) vislumbra-se, talvez, João Cabral como leitor atento daquela poesia contemporânea. Por outro lado, nesse texto se vê o escritor crítico de si mesmo, assumindo o sono como aquilo que favorece a formação de zonas obscuras ou o que empalidece a objetividade:

Talvez seja minha obrigação, agora que termino essas considerações, senão resumir-me, ao menos identificar a presença do sono nas obras de fundo poético, presença aliás que preferi sempre chamar: influência, por me parecer que o poeta, não tendo uma percepção objetiva do que acontece durante o sono, não poderia assumir em sua obra um caráter de presença, em imagem, ou coisa formulada. Assim, pode-se adiantar que o sono não inspira

uma poesia (a poesia moderna, por exemplo, coisa que se dá inegavelmente com o sonho, cuja mitologia é a da própria poesia moderna), no sentido em que o poeta se sirva dele como uma linguagem ao seu uso. (MELO NETO, 2003, p. 688)

Esse movimento dialético de adequação entre o pensar criticamente e o fazer poético se dá a ver em “Poesia”, de *Pedra do sono*, na admissão de um estado de ausência e de fúria, esse último característico da emoção, do que não é passível de controle. Porém, já imbricados nesse universo escapista que promete a imagem “jardins enfurecidos”, aparecem os “pensamentos” e as “palavras”. O antepenúltimo verso indica também essa outra direção que culmina com a pergunta dos dois últimos versos, apontando para um outra possibilidade, pendular, que vai contra a primeira, mas que também pode ser inserida como sua contraparte. Nesse momento, resolve-se a questão do sonho, ou do pensamento, ao trazê-lo a uma região solar.

Ó jardins enfurecidos,
 pensamentos palavras sortilégio
 sob uma lua contemplada;
 jardins de minha ausência
 imensa e vegetal;
 ó jardins de um céu
 viciosamente freqüentado:
 onde o mistério maior
 do sol da luz da saúde?
 (“Poesia” in *Pedra do Sono*, p. 51)

A consideração final estabelecida por Cabral em *Considerações sobre o poeta dormindo* diz respeito ao sono enquanto sono final, enquanto morte, que ele diz ser um “movimento para o eterno” (grifo nosso) e que na poesia deve significar “um equilíbrio contra o mundo, contra o tempo” (grifo nosso). O poder da evasão é reconhecido, porém, nesse movimento dialético de dobra ou retorno é associado ao compromisso do poeta de estabelecer a crítica daquilo que sempre evade ou escapa, do tempo mesmo e das coisas.

A exploração dialética iniciada por Cabral em *Pedra do sono* teve continuidade em *O engenheiro* (1942-1945), cuja epígrafe é uma frase do arquiteto Le Corbusier “...*machine à emouvoir*...”, portanto estabelecendo a presença definitiva das potencialidades de montagem do poema que, ainda como máquina, conserva seu imponderável. Ou, como afirma Haroldo de Campos (2006, p. 80), essa epígrafe anuncia que poeta e arquiteto serão membros de “uma mesma família espiritual.” (grifo nosso). Porém, conforme lembra

Merquior (1997, p. 95), não há um reducionismo radical nessa definição, de acordo com o que grande parte da crítica da poesia do pernambucano anota:

O engenheiro não celebra a lucidez humana contra qualquer cegueira, contra qualquer caos do mundo físico: ele louva a lucidez do homem como forma específica e altamente estimável da ordem natural. O poema não se ergue “contra a inspiração”, ele mostra que a inspiração só é válida quando ativa, quando acolhida sem passividade e transformada conscientemente.

O poeta Carlos Drummond de Andrade, ainda estando entre os que deram as sugestões iniciais à poesia de João Cabral, foi um dos que perceberam essa ruptura levada a cabo pelo pernambucano, esse afincar-se numa posição solitária e “arriscada”, segundo ele. O mineiro estava entre os que identificara certo hermetismo dessa escrita para o “leitor comum” já em *Pedra do sono*. Seu depoimento, transcrito abaixo, demonstra como aquela poesia de outras soluções era percebida por um dos nossos maiores vanguardistas, como experiência reconhecida em sua ousadia e, talvez por isso, propensa a certa reação de espanto:

João Cabral de Melo Neto publicou *O engenheiro*. São poucos poemas com poucos versos. Mas um artista absolutamente seguro do material em que trabalha e consciente da experiência que realiza. Nenhuma concessão à emotividade fácil, que transforma o poema em coisa anedótica ou sentimental; mas antes, tentativa de isolamento da autêntica emoção poética, por uma caça ao resíduo que chega a ser obsedante. João Cabral se despoja de tudo ou quase tudo; restam apenas algumas palavras e objetos, com que ele faz o seu jogo arriscado. (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 120)

Como prova de que essa escolha de soluções incomuns para a poesia (segundo o que se apresenta historicamente no cânone brasileiro) já era parte de um projeto, mesmo que sobre esse projeto não houvesse, a princípio, uma consciência totalmente definida, apresenta-se a sugestão na fala do poeta, num depoimento recolhido em sua maturidade: “Acho que devo muito ao modernismo, mas depois de um [Carlos] Drummond [de Andrade], de um Murilo [Mendes], tentei fazer uma poesia construída, sem a espontaneidade do modernismo.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 26). Configura-se, desse modo, não um movimento de rejeição, já que o poeta defende em seus textos teóricos e utiliza-se de sugestões anteriores, ou “núcleos de exploração”, recolhidos nos antecessores; no entanto, há um exercício constante baseado no critério da intervenção crítica que tornará possível a tomada de posição em favor de outros princípios de organização e exploração, marcando o

movimento diferencial que a obra de João Cabral assumiu no cânone da poesia feita até então no Brasil, tornando-a “indócil” a qualquer tipo de catalogação.

1.4 A sugestão surrealista

Je me voyais me voir
Paul Valéry

Um ano após pronunciar suas *Considerações sobre o poeta dormindo*, o primeiro livro de poemas de João Cabral de Melo Neto é publicado por iniciativa do pintor e editor Vicente do Rego Monteiro³², intelectual que fazia parte do grupo de tertúlias do qual o poeta participava na cidade de Recife. Esse grupo estava muito influenciado pelas leituras de escritores surrealistas, que eram entusiasticamente discutidas³³.

Pedra do sono tem traços surrealistas explícitos, sendo essa uma influência reconhecida pelo poeta, porém rejeitada mais tarde. O tipo de surrealismo praticado nessa obra é marcante e particular pela forma como Cabral o retoma, utilizando-se de certas imagens de sonho, mas tratando-as de forma que, muitas vezes, coloca ao avesso, pela organização dada, os próprios preceitos surrealistas de evasão. Esse tratamento está corroborado pela ideia que João Cabral tinha de certa maneira técnica dos surrealistas:

[...] 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 grupo do Café Lafayette, eu forjei um tipo de surrealismo, quer dizer, meu surrealismo era algo construído. (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 24)

Em análise sobre a poesia cabralina, Pilar Gómez Bedate (1964, p. 322) defende,

³² “*Pedra do sono*, incluindo poemas escritos entre 1939 e 1941, foi publicado em Recife pelas Oficinas Gráficas de Drechsler & Cia., em 1942. A edição era de trezentos exemplares fora de comércio, distribuídos por João Cabral de Melo Neto entre os amigos, e de quarenta exemplares de luxo, em papel *buetten*, para venda.” (SÚSSEKIND, 2001, p.25)

³³ Entre as leituras da literatura de expressão francesa feitas na juventude, Cabral mencionou Guillaume Apollinaire, Jean Giraudoux, Henri Michaux, Georges Bernanos, Paul Claudel, Pierre Reverdy, François Mauriac, Paul Valéry, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, além do arquiteto Le Corbusier, uma de suas leituras preferidas. Também tomara contato no acervo da biblioteca de Willy Lewin com obras de James Joyce, D.H. Lawrence, Franz Kafka.

com grande precisão e em sintonia com o que afirmava Cabral sobre esse tipo de “surrealismo forjado”: “*Pedra do sono no es un libro onírico, sino de narraciones del mundo onírico*”.

No que pode ser lido também como uma afiliação a certo princípio secundado de Carlos Drummond de Andrade, Cabral se dirige ao amigo, demonstrando reverência ao expor sua hesitação com relação às escolhas em *Pedra do sono*: “Sinto que não é esta a poesia que eu gostaria de escrever; o que eu gostaria é de falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta [...]” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 171).

Quase dez anos depois de *Pedra do sono* ter saído a público, João Cabral responde ao poeta Lêdo Ivo, de maneira hesitante, sobre a republicação de uma seleção a partir de suas primeiras obras a convite do também poeta Fernando Ferreira de Loanda. E assim o justifica, demonstrando clareza sobre essa descontinuidade – numa atitude crítica acerba – e o processo de ruptura que ela engendrou: “O que eu fiz não é mais o que me interessa continuar fazendo. Não é mais o que farei. Por isso, a partir daqui, bifurcam-se duas questões. Essa atitude justifica ou não justifica a publicação de toda essa versalhada defunta?” (VÁRIOS, 2007, p. 57).

A crítica literária brasileira, de um modo geral, recebeu *Pedra do sono* como um livro de natureza e motivos surrealistas. Porém algumas vozes, como a do próprio João Cabral, foram dissidentes no que concerne a essa interpretação. Sendo assim, a análise que o poeta adota como premonitória sobre sua obra inaugural será a do crítico Antonio Candido de Mello e Souza, publicada em 1943 no jornal *Folha da Manhã*, de São Paulo:

O Sr. João Cabral de Melo Neto tem como epígrafe do seu livro o desafio heróico de Mallarmé: “*Solitude, récif, étoile...*”. Com razão, porque *Pedra do Sono* é uma aventura arriscada. O seu ponto de partida são as imagens livremente associadas ou pescadas no sonho, sobre as quais o autor age como ordenador. [...] Trabalhando um material caprichoso, como é o do sonho e da associação livre, o sr. Cabral de Melo tem necessidade de um certo rigor por assim dizer construtivista.

Ao notar o construtivismo como um dos princípios de organização do livro – apesar da presença de imagens oníricas – Antonio Candido fornece entrada a um dos pontos importantes da obra como um todo. A questão de ordenamento e síntese, de todo modo, já estava anunciada nas *Considerações sobre o poeta dormindo*, sendo o sonho assentido na tese cabralina como algo sobre o que se pode exercer uma crítica, o que pode ser admitido depois

de haver passado pelo crivo da cognição (ou “sonho solar”, conforme o chamou o crítico José Guilherme Merquior). A delimitação que Antonio Candido faz da presença da emoção naqueles primeiros poemas e o tratamento dado a ela, é a primeira indicação dos insuspeitos ventos trazidos por essa “Poesia ao norte” anunciada no título do artigo. Assim conclui:

Pedra do sono é a obra de um poeta extremamente consciente, que procura construir um mundo fechado para a sua emoção, a partir da escuridão das visões oníricas. Os poemas que o compõe são, é o termo, construídos com rigor, dispondo-se os seus elementos segundo um critério selectivo, em que se nota a ordenação vigorosa que o poeta imprime ao material que lhe fornece a sensibilidade. (MELLO E SOUZA, 2002, p. 136)

O processo de ordenação a que Candido chama a atenção, ele mesmo conecta com a composição típica do cubismo, insinuando uma montagem poética de feição plástica e de impacto visual, que de fato se confirmaria na obra futura. Desse modo, as palavras do crítico assumem um caráter premonitório levando-se em conta a orientação efetivamente tomada pelo poeta em sua obra posterior e nas que viriam depois. É certo que a afirmação de outros modos de expressão que não os pretendidos pelo surrealismo toma corpo na opção de adotar, em *O Engenheiro* (obra imediatamente posterior à *Pedra do sono*) também um ponto de vista solar, claro, diurno, deliberadamente polarizado à ambiguidade e pouca nitidez que poderiam oferecer as anteriores imagens de sonho ou imagens noturnas. O próprio Cabral adota com entusiasmo as observações críticas de Antônio Cândido, corroborando esse “necessário” afastamento da influência vanguardista francesa em detrimento de um trabalho inclinado a outras percepções, mais próximas ao trato com o concreto:

Hoje eu poderia colocá-lo como prefácio em minhas poesias completas porque ele previu tudo o que eu ia escrever, a maneira como eu ia escrever [...] Notou que a minha poesia aparentemente surrealista, no fundo era a poesia de um cubista. O Antonio Candido previu esse meu construtivismo, essa minha preocupação de compor o poema, de não deixar que o poema se fizesse sozinho, de falar das coisas e não de mim [...] (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 126)

Em ensaio publicado originalmente em 1960, o filólogo e crítico literário Antônio Houaiss fez também notar a faceta menos aclamada dessa primeira etapa poética de João Cabral, marcando a distância dessa natureza poética com relação a de seus coetâneos:

[...] nem o poeta esmerara-se muito em enquadrar-se, não direi nos cânones,

mas nos vezos do grupo em que deveria sentir-se meio filiado. Ao contrário, já aí –nessa procura do ambiente onírico, ou hipnótico, com pesadelo e alucinação– vemo-lo sonhando ou dormindo acordado, desperto, procurando, cuidadoso, seu verso, com base no conceito tradicional da associação psicológica, e o que é mais, reflexiva. (HOUAISS, 1966, p. 114, 115)

Ainda com relação ao que foi detectado nessa poética de movimento divergente com relação, não só ao surrealismo, mas também a uma ideia geral e firmemente estabelecida com respeito à poesia e determinadas poéticas, José Guilherme Merquior analisa o que se segue, marcando de modo enfático o que essa disposição criativa propunha como linhas de fuga:

Entretanto, quando João Cabral entrou em cena, trinta e cinco anos atrás, nosso modernismo crioulo entrara em refluxo, e os modelos do modernismo-vanguarda de estilo europeu conheciam seu momento de maior influência. Os poetas jovens descobriam Eliot e Rilke, Pessoa ou St.-John Perse –todos, cada um a seu jeito, insignes “gnósticos” rejeicionistas. *Daí o sentido de ruptura da antilírica de Cabral*. Não interessa sabermos se o poeta aceitava ou não, por sua vez, o conjunto dos valores da modernidade, tão duramente repelidos pelos modernismo em sua matriz européia. O que importa é que sua poética era dirigida, com força inaudita, contra uma instituição básica do clero humanístico em sua guerrilha contra a história: o poema “profético”, superior e puro [...] talismã de redenção da humanidade transviada, em vez de ser, vocacionalmente, livre testemunho da condição concreta dos homens. Pois a literatura gnose fala demais no Homem (afinal, ela é um “humanismo”); muito pouco nos homens. Aí está a raiz da ascese lírica de Cabral, e o motor daquela ascetização que o levou a se distanciar da surrealidade que ainda permeia livros como a sua estréia, *Pedra do sono*. (MERQUIOR, 1981, p. 301)

Conforme a complexidade do projeto de João Cabral apresentava entraves ao intento de incluí-lo em alguma “categoria” específica do cânone brasileiro, nota-se a facilidade com que essa tendência em evolução e certo estilo começam a ser abordados por aquilo que neles se considera simples hermetismo e alheamento antilírico. *O engenheiro* (1942-1945) também é recebido por grande parte da crítica brasileira a partir da interpretação redutora e simplista de hermetismo.

Esse livro é organizado num sentido de síntese que o poeta já vinha anunciando e segundo sugestões colhidas em determinada “teoria” de Stéphane Mallarmé, de um projeto a sustentar a criação, da consciência como forma de aproximação ao elemento lírico. O recorte mallarmeico também se dá no diálogo estabelecido através de dois poemas que interrogam sobre os elementos que os sustentam –sintáticos e semânticos– e através dos quais se assume

um impasse e um possível salto: “Toda a manhã consumida/ como um sol imóvel/ diante da folha em branco:/ princípio do mundo, lua nova./ Já não podias desenhar/ sequer uma linha;/ um nome, sequer uma flor/ desabrochava no verão da mesa:/ (“A lição de poesia). João Cabral, numa fala poucos anos depois de lançar essa obra, assim a define, explicando a convivência com o método de Mallarmé:

O engenheiro é um livro marcado pela idéia de que um poema pode ser feito apenas com o trabalho de exploração de comportamento das palavras associadas: isto é, através de um trabalho puramente intelectual e voluntário. [...] No pequeno prefácio que escreveu para *Un coup de dès*, Mallarmé dizia não haver nenhuma razão para expulsar tais criações do campo da poesia, para ele “única fonte”. Essa ideia de fazer do poema uma “criação pura do intelecto” explica certos aspectos dessa nova coleção de poemas. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 102)

Já em “Poesia”, de *Pedra do sono* (transcrito na página 49), buscava-se “o mistério maior do sol, da luz”. Em *O engenheiro*, essa afinidade com o elemento exterior, o movimento em direção à experiência humana sobressai em detrimento de um fundo metafísico, que ainda admite o sonho, porém aqui parece cumprir-se com contornos nítidos o que o escritor defende em *Considerações sobre o poeta dormindo*: o sonho existe, mas como emanção da linguagem. No poema “A mesa”, louva-se os matizes semânticos do que é claro, simples, orgânico: “E o verso nascido/ de tua manhã viva,/ de teu sonho extinto,/ ainda leve, quente/ e fresco como o pão.” Em “As estações”, retoma-se a imagem do jardim fantasmático de “Poesia” em contraposição ao jardim que se sustenta a partir da terra, com a qual se estabelece uma relação de ordem natural, já que ela é o elemento orgânico a permitir e dar suporte ao ato de florescer:

Os homens podem
sonhar seus jardins
de matéria fantasma.
A terra não sonha,
floresce: na matéria
doce ao corpo: flor,
sonho fora do sono
e fora da noite, como
os gestos em que floresces
também (teu riso irregular,
o sol na tua pele).

(“As estações” in *O engenheiro*, p. 73)

Aos homens admite-se o devaneio; à terra não se atribui –como exposto no verso–

o movimento de sonhar, já que ela é tomada, principalmente, em seu sentido orgânico. E como tal, pode propiciar uma flor, aquela que, por sua vez, é capaz de gerar “frágeis cogumelos” e, ao mesmo tempo, capaz de propiciar o sonho. O ciclo começa a ser finamente cerrado e será resolvido na poesia manifesto “Antiode”, que se comentará a seguir: flor já se admite como a palavra “flor”, além de ser aquilo que perfuma, o que pode dar a inspiração, imagem ou funcionar como “corda de duas pontas”, ligando terra ao ar.

1.5 Poesia concreta: afinidade crítica

El arte supremo, aquí, consiste en dejar ver, por una posesión impecable de todas las facultades, que se está en éxtasis, sin haber mostrado cómo elevarse hacia esas cimas.

Stéphane Mallarmé

A primeira manifestação do Concretismo na literatura acontece no Brasil e tem seu marco inicial com a publicação da Revista Noigandres, fundada pelos poetas Décio Pignatari e os irmãos Augusto e Haroldo de Campos em 1952. Essa geração sucede à de 45 cronologicamente propondo renovações radicais na base da poesia praticada até então, com um acentuado interesse na composição formal como base e a partir de processos específicos, como a exploração das possibilidades sonoras, visuais e semânticas do vocábulo –técnica que eles denominaram “verbivocovisual”, tomando o neologismo de empréstimo a James Joyce– utilizando-se de elementos e processos gráficos vários e de descomposição das palavras e frases no sentido de valorizar “a moeda corrente da fala” (grifo nosso).

No número quatro da Revista Noigandres, publicado em 1958, lançam o que seria uma sorte de manifesto do Concretismo no texto intitulado “Plano piloto para a poesia concreta”. Uma das bases que faz parte desse escrito conciso e direto é a que fala das influências. Transcreve-se abaixo:

precursores: mallarmé (*un coup de dés*, 1897): o primeiro salto qualitativo: “subdivisions prismatiques de l’idée”; espaço (“blancs”) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição. pound (*the cantos*): método ideogrâmico. joyce (*Ulysses* e *finnegans wake*): palavra-ideograma; interpenetração orgânica de tempo e espaço. cummings: atomização de palavras, tipografia fisiognômica; valorização expressionista do espaço. apollinaire (*calligrammes*): como visão, mais do que como realização. futurismo, dadaísmo: contribuições para a vida do problema.

no/brasil:/oswald de andrade (1890-1954): “em comprimidos, minutos de poesia”./joão/cabral de melo neto (n. 1920 – *o engenheiro e psicologia da composição* mais *anti-ode*): linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso. (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1987, p. 156)

João Cabral é mencionado como integrante do *paideuma* concretista através desse recorte que valoriza justamente as duas obras que marcam o que se pode chamar de momento de crise em sua poética. *O engenheiro* seria a obra que faz claramente essa passagem, sustentando ainda certa atmosfera surrealista, porém já introduzindo as proposições que viriam a marcar a poesia futura.

Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode é a quarta obra publicada de João Cabral e foi escrita entre os anos de 1946 e 1947. Esse livro traz a expressão mais marcante dessa crise em que acentuam-se certos aspectos da poética, como a valorização de uma sintaxe mais econômica com a preferência pelo vocábulo concreto: menos adjetivada, mais substantivada. Sobre esse livro, diz João Cabral: “Em *Psicologia da composição* levei esse sentido lógico [de *O engenheiro*] às suas últimas consequências.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 103). A exploração do comportamento das palavras sob a baliza intelectual e a atuação voluntária ficam sendo, então, expressões pontencializadas nessa obra e nas que virão. Sendo assim, no poema longo “Antiode” –que tem como subtítulo a frase programática: “contra a poesia dita profunda”– numa espécie de manifesto poético desse espírito consciente, declara de maneira radical a ruptura com o lirismo de palavras “subservientes”, escolhendo, para isso, um vocábulo “mais orgânico” e de reverberação nula na tradição poética romântica ou parnasiana:

Poesia, te escrevia:
 flor! conhecendo
 que és fezes. Fezes
 como qualquer,
 gerando cogumelos
 (raros, frágeis cogu-
 melos) no úmido
 calor de nossa boca.

(“Antiode” in *Psicologia da composição*, p.98)

Na “Fábula de Anfion”, João Cabral faz uma recriação do mito do filho de Zeus, referindo-se, especialmente, à passagem em que levanta-se uma muralha de pedras que se sobrepõem, magicamente, umas sobre as outras ao toque da lira encantada de Anfion. Leitor atento de Paul Valéry, dialoga também com seu Anfion recriado em *Histoire d’Amphion*,

conferência de 1932 na qual o escritor francês ressalta o caráter encantatório do ato criador, presente no mito original, ao dar proeminência à música como ordenadora do caos da natureza. Em sua recriação, João Cabral inverte esses termos no ato ápice em que seu Anfion joga a sua flauta “aos peixes surdos-mudos do mar.” Segundo o poeta Eucanaã Ferraz (COLÓQUIO LETRAS, 2000, p. 81) o que o Cabral estabelece através desse ato é “um diálogo de afirmação e negação com duas tradições –a clássica e a moderna– e com as tendências contemporâneas da arte.” O projeto de ruptura com a “poesia dita profunda” já é anunciado no desfazer-se da flauta e culmina com o manifesto “Antiode” que discute as figuras de linguagem e escolhas semânticas para a poesia que assediava, inscrevendo-se numa linha de fuga daquilo que vinha antes na tradição e mesmo do que era contemporâneo ao poeta. Desse texto, o crítico João Alexandre Barbosa (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 72) faz a análise que segue:

Mas é na “Antiode”, longo poema de 128 versos, em 32 quadras, dividido em 5 partes (A, B, C, D e E) com um subtítulo irônico e devastador [...] que João Cabral atinge o ápice da poética de radicalização antilírica, a que havia chegado no fim da primeira década de seu percurso. Com um esquema temático muito simples, tratando sempre de discutir a validade do símile que iguala a poesia à flor, o poeta vai enumerando, depois de seu aprendizado, as limitações do lirismo em que ele mesmo se envolvera [...] passando pelo desnudamento do hábito e da rotina poéticos, [...] para, enfim, chegar à própria linguagem da nomeação poética [...]

É assim como afirma esse projeto de substantivação, tornando a frase mais plástica e visual, além de mais precisa em sua concretude sintática, liberando a palavra poética da fossilização metafórica que a poesia romântica e parnasiana conferem a ela:

Flor é a palavra
 flor, verso inscrito
 no verso, como as
 manhãs no tempo.

(“Antiode” in *Psicologia da composição*, p.101)

Sobre a sugestão implícita nesse verso, comentou Décio Pignatari (1973, p. 103-104): “E já aqui chegaria ao fulcro e ao ápice da questão: flor não é símbolo ou procuradora do canto, da poesia –“Flor é a palavra flor”, e só por isso pode ser inscrita ou escrita no poema, e só por isso TODAS as palavras o podem.” (grifo do autor)

Na citação de “Plano piloto para a poesia concreta”, no item que relaciona os

precursores do Concretismo, percebe-se o que o próprio Haroldo de Campos denominou “reivindicação de uma linhagem de poetas-inventores”, no reconhecimento do questionamento que representaram as pesquisas estéticas de João Cabral que, de um âmbito solitário, vão amplificar-se em sua contribuição para a renovação da linguagem poética brasileira, reverberando essa linha evolutiva nas pesquisas dos concretistas de São Paulo e da maioria dos poetas da contemporaneidade.

Essa reverberação é mais fortemente amplificada no ambiente literário dos anos 1950 e 1960 no Brasil, sob o peso de seu impacto inaugural, e faz sentir-se em vários outros movimentos vanguardistas, como, por exemplo, o que se formou em torno à Revista Tendência, de Minas Gerais, que tinha a participação de jovens poetas e teóricos, como Affonso Ávila e Affonso Romano de Sant’Anna; também fez-se sentir no grupo que teve suas pesquisas estéticas em torno a Instauração Praxis, fundado pelo poeta Mario Chamie e que firmou-se como uma dissidência à poesia concreta.

Em um livro de poesia como *Código de Minas* (1967), Affonso Ávila utiliza-se de processos como a serialidade no poema, operando por retomada, inversão, repetição; técnica proficuamente explorada (quase como tese investigativa) por João Cabral no livro *Serial* (1959-1961). Esses procedimentos estão combinados, em *Código de Minas*, ao interesse pelos fatos históricos e sociais, enfoque dado pelo pernambucano às obras fundamentais das décadas de 1940 e 1950. A afiliação às escolhas estéticas de Cabral também estão expostas pelo mesmo Ávila em ensaio do livro *O poeta e a consciência crítica* (1969), no qual chama a atenção para a atitude rebelde e desbravadora do pernambucano ao questionar o anacronismo e alienação da poesia que se fazia em sua própria geração.

Assim como Ávila, os poetas concretos também se dedicaram com afinco à questão do ensaio crítico. As bases de sua poesia estão, dessa forma, explicitadas e analisadas em um conjunto teórico de relevância histórica. Com relação à poética de João Cabral, os fundadores do movimento deixaram constância das afinidades que os faziam reivindicar essa poética no que são, hoje, ensaios referenciais como “O geômetra engajado” (1963) de Haroldo de Campos e “A situação atual da poesia no Brasil” (1960), de Décio Pignatari.

Com respeito a Augusto de Campos, mais do que afinidade, poderia-se falar em filiação, num sentido não só de proximidades conceituais, mas afetivas. Cabral jamais declarou, apesar da insistência nessa questão, se teria, e quais seriam, seus herdeiros na poesia brasileira. No entanto, numa atitude exclusiva, questionado sobre se considerava-se

antecessor dos concretistas, afirma que sente uma certa “extensão” de seu trabalho em Augusto de Campos”, apesar de, muito modestamente, reconhecer também que “os concretistas não devem nada a mim” e que são responsáveis por “uma obra original estupenda.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 26).

O diálogo entre os dois poetas se deu, sintomaticamente, também no campo do texto poético: “A Augusto de Campos”³⁴ abre o livro *Agrestes* (1981-1985) e tem talhe de dedicatória em forma de poema no qual quem se intitula “poeta defunto” (o próprio Cabral) oferece àquele que considera seu leitor dileto o livro em que declara rerepresentar as mesmas obsessões estéticas forjadas nas primeiras obras. Porém, o leitor dileto o é somente porque “leitor contra, malgrado e intolerante” ou “o que Pound diz de todos o mais grato”. Cabral reclama o sentido poundiano da leitura apostando na interlocução dos mais jovens, daqueles que justamente buscam a perfeição, segundo o poema *Ité*, a que certamente faz referência³⁵. Diz Cabral sobre a dedicatória: “Essa explicação que eu dou se dirige a Augusto de Campos, porque eu acho que dentre os poetas mais moços que eu, ele é o sujeito com maior futuro literário e com maior espírito crítico.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 78). Coloque-se, portanto, sob o juízo crítico daquele que mais rigor aplicará à leitura e que saberá acessar com exatidão, também do ponto de vista da erudição, as direções apontadas nessa demanda do mestre. Há um sentido conversacional na ideia generosa de que o “velho” poeta assume no “jovem” a possibilidade, quase exclusiva, de interlocução, confirmando seu deslocamento em favor da poesia futura e da obra como trabalho a ser feito sob a orientação do rigor. Há também um tom reverente à obra de Augusto, com relação à qual Cabral considera o livro que oferece “muito aquém do ponto extremo”.

Ao tentar passar a limpo,
refazer, dar mais decoro
ao gago em que falo em verso
e em que tanto me rechovo,
pensei que de toda a gente
que a nosso ofício ou esforço,
tão pra nada, da-se tanto
que chega quase ao vicioso,
você, cuja vida sempre
foi fazer/ catar o novo

³⁴ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 417).

³⁵ “Go, my songs, seek your praise from the young/ and from the intolerant,/ Move among the lovers of perfection alone./ Seek ever to stand in the hard Sophoclean light/ And take you wounds from it gladly.” Ezra Pound, [de *Lustra* (1913-1915)], in *Personae: Collected Shorter Poems*, Faber & Faber, 1990.

talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo.
("A Augusto de Campos" in *Agrestes*, p. 517)

Augusto de Campos fecha o círculo dessa interlocução poética em "João/agrestes", publicado originalmente em *O anticrítico* (1986), numa época em que cada um dos concretistas já tinha enveredado por suas dicções particulares. O poema em questão está disposto de maneira a destacar sua visualidade gráfica, organizando-se em quatro colunas, sendo, porém, a leitura horizontal a que impõe-se no sentido de manter uma macro integridade sintática. Na vertical, a mensagem fragmenta-se, apoiando-se na palavra, ou menos, no fonema: no mínimo, que desintegra, reintegrando-se quando lido no sentido horizontal novamente. Esse mesmo sentido de economia é colocado no poema, numa forma de discussão da organização da obra dentro da própria obra. Desse modo, diz, também reverente, porém no tom ameno de conversa coloquial entre iguais: "e não encontro nem/ palavras para o abraço/ senão as do aprendiz/ o menos ante o sem/ que só aqui contra diz/ nunca houve um leitor/ contra mais a favor"³⁶ (CAMPOS, 1994, p. 77). Dessa afeição e afiliação, diria também o concretista:

Dos poetas que antecederam a minha geração, aquele com quem eu tenho mais afinidade, aquele que para mim sempre foi o mais importante é o João Cabral, não só pelas características de rigor compositivo da sua obra, como pela sua aversão ao sentimentalismo e à facilidade. O João Cabral desenvolveu ao longo dos anos uma obra extremamente coerente, que para nós, de geração posterior, constituiu uma lição de poesia. Eu me lembro de uma carta [...] ele me falava da dificuldade que sentia para escrever [...]. Ele escreveu uma coisa que me impressionou muito naquela ocasião: "Será que o costume, ao invés de ensinar a escrever, desensina?" Isso me impressionou muito porque é um tema que me acompanha no desenvolvimento do meu próprio trabalho. (CAMPOS apud FERREIRA; VASCONCELLOS, 1990, p. 318)

Essa referencialidade é recíproca na admiração da inventividade e talento. Sobre a escolha de Augusto como destinatário de sua dedicatória, e também sobre o concretismo e sua prática, diz João Cabral em entrevista de 1989:

Nunca fiz poema concreto, como Manuel Bandeira fez e Cassiano Ricardo quis fazer. Porque eu acho que ninguém pinta cabelo literariamente. Agora confesso a você que o Concretismo sempre me fascinou, em primeiro lugar,

³⁶ A disposição gráfica espacial de "João/Agrestes" faz com que seja impossível reproduzir aqui, como no original, o extrato escolhido da poesia. Conferir original, para visualização do todo, em ANEXOS (p. 418).

por essa coisa que eu acabei de dizer da visualidade. É uma poesia para os olhos. Em segundo lugar, porque eu sou amigo de Augusto de Campos e, se eu tinha de dar satisfação a alguém mais moço do que eu, da minha poesia, escolhi Augusto de Campos porque é um sujeito pelo qual eu tenho a maior admiração. Agora, confesso a você, o Concretismo nunca me influenciou. Se houve influência do Concretismo sobre mim, foi influência subterrânea, que vem desse meu interesse por ele. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 78)

Através dessa temporalidade aberta, que é um dos reclames dos concretistas para a literatura que pleiteavam, ou daquilo que eles alguma vez denominaram *make it new*, é como se dá o encontro desses poetas e suas obras com a de João Cabral, sendo possível investigar um certo número de analogias ente elas. No entanto, um liame importante parece mesmo haver no sentido de que o projeto poético do segundo abre algumas possibilidades a partir das quais os poetas concretos encontram ecos para suas pesquisas; porém as desenvolvem, nas obras poéticas em si, não a partir de um sistema de semelhanças, mas sobretudo de diferenças, no sentido da construção de dicções bastante particulares e próprias. Coincidem em que tomam a palavra a serviço de um projeto de construção em que se deve estar sempre atento ao princípio de organização da obra, trabalhando-a a partir de noções conscientes da arte, associando a atividade poética à produção crítica, atitude que tem em João Cabral de Melo Neto um dos precursores na poesia brasileira.

Em “A situação atual da poesia no Brasil”, Décio Pignatari faz o balanço desse tema referenciando-se a algumas “vozes fora-de-campo”, como ele denomina, utilizando-se de um termo aplicado à arte cinematográfica. Situando o eixo de sua análise na invenção perpetrada por Mallarmé, propõe, então, uma “estirpe mallarmaica: James Joyce, Fernando Pessoa, Drummond, João Cabral de Melo Neto, os poetas concretos, Guimarães Rosa.” (PIGNATARI, 1973, p. 95). Depois de analisada a obra de Drummond naquilo que considera seu caráter de “poesia em situação” –portanto em compasso com seu tempo– expõe a particularidade da poética desse outro brasileiro que entraria no recorte mallarmaico antes definido e fundamenta da seguinte forma seu argumento: “João Cabral é o primeiro poeta nitidamente de conteúdo-construção em nossa poesia, em oposição à poesia de conteúdo-expressão (sem projeto), à ‘poesia dita profunda’” (PIGNATARI, 1973, p. 103). Vê-se, então, que o recorte se dá com base na atitude assumida em favor da arquitetura do texto poético, com a aproximação da escrita ao conceito dialético de *praxis*. Na obra cabralina, Pignatari via o esboço de uma “antropologia poética”, expressão que João Cabral acolheria admitindo que a

obra pretendia realmente ser algo como “a apreensão direta da realidade.” Claro que os termos estão colocados de maneira extrema, mas pode-se considerar que há uma busca e movimento nesse sentido.

No que diz respeito ao pernambucano, seu interesse pelos concretistas se daria na mesma linha de afinidade que relaciona prática do poema à noção consciente de arte e conhecimento sólido da tradição literária, avesso de improvisação. Numa entrevista de 1988, afirma:

Independentemente do valor literário dos concretistas, que reconheço, que acho muito interessante, eles fizeram uma coisa importante: abriram a discussão para, como se diz, o fenômeno literário. Quer dizer, o brasileiro tinha sempre a idéia de que escrever era uma bossa. Baixava um santo. Eles, divulgando Ezra Pound e outros sujeitos, ajudaram o brasileiro a ter uma base mínima de consciência literária, de saber o que é poético. [...] Eles abriram os olhos para a crítica e para a teoria aqui no Brasil. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 22)

Tanto os irmãos Campos como Pignatari, deixaram constância ensaística do que para eles havia no projeto cabralino de formas que podiam ser validadas criticamente no concretismo. Em 1963, Haroldo de Campos pronuncia a conferência intitulada “O geômetra engajado” e no ano 2000 retoma o comentário desse texto –que tornou-se fundamental na fortuna crítica– na Revista Colóquio Letras, edição especial em homenagem à obra de João Cabral de Melo Neto.

Em “O geômetra engajado”, Campos chama a atenção, primordialmente, para a “linha de solução sem continuidade” (grifo nosso) puxada pela poesia de Cabral, apartando-o completamente de qualquer vínculo com a geração em que fora catalogado –numa leitura dissociativa radical, como a de Augusto de Campos citada no começo deste capítulo, que ressalta o caráter solitário dessa “solução”.

Secundando a declaração manifesto de 1958, o texto apresenta a análise detida das duas obras retomadas como paradigmas no programa concretista: *O engenheiro* e *Psicologia da composição*, que Campos considera como as bases da fase definitiva em sua obra. Como para Pignatari, são a função construtiva dessa poesia e seus modos atentos de inquirição seus grandes trunfos. A questão da forma e espacialidade, essencial para os concretistas, é afirmada na análise feita do uso da quadra em *O engenheiro*, o que também já estava presente no texto de Pignatari. A preferência por essa unidade compositiva é saudada pelos concretistas

enquanto exploração da geometria do texto poema: “Essa unidade quadra, conforme o caso, será reduzida em sua medida métrica; seu curso será interrompido pelo recorte brusco do *enjambement*; a rima toante, mais própria à expressão do desacorde acústico, nela prevalecerá sobre a consoante.” (CAMPOS, 2006, p. 81). Sobre “Antiode”, aborda-se o mesmo sentido de dessacralização e desalienação da poesia pleiteada na discussão da palavra flor.

Do recorte dos concretistas com relação aos precursores, haviam sido excluídas obras de João Cabral já publicadas quando da vinda a público de “Plano piloto para a poesia concreta” (1958). *Dois águas*, volume das poesias completas, de 1956, incluía as obras de potência mais comunicativa da poesia cabralina ao lado de outras duas inéditas, *Paisagens com figuras* e *Uma face só lâmina*. No entanto, isso não entra em choque com o interesse programático concretista, já que há uma valorização da obra em progresso, da poesia em estado de evolução. Isso é o que reconhece Campos nas análises de *O cão sem plumas* e *O rio*. Diz: “Da desalienação da linguagem, JCMN passa ao problema da participação poética. O caminho é natural (por mais surpreendente que pareça). Já se observou que os poetas mais aptos à participação criativa são aqueles que mais meditaram sobre seu próprio instrumento.” (CAMPOS, 2006, p. 82)

Em outro texto publicado pela primeira vez em 1956 e que configura também parte do programa concretista, Haroldo de Campos (2006, p. 75) anuncia para essa poesia: “FUNÇÃO de uma NÃO apenas psicologia MAS fenomenologia da composição”. Para além do que pleiteia João Cabral como uma psicologia, os concretos buscam também a fenomenologia. A sugestão da psicologia da composição é ampliada para uma fenomenologia da mesma, distendendo-a a outro campo de ação. Sendo assim, alguns conceitos e ideias presentes em Cabral foram discutidos e secundados pelos jovens. É fato que houve entre o diplomata e os jovens paulistanos uma troca de correspondência nas quais promovia-se o debate de ideias sobre a poesia. Numa delas, datada de 22 de janeiro de 1957, conta Haroldo de Campos que Cabral:

[...] depois de manifestar seu apreço pelo movimento da poesia concreta e de fazer considerações sobre a predileção pelo ideograma-quadro, que lhe parecia existir da parte do grupo concreto”, escreveu: “Não participo da aversão que vocês sentem pelo verso: isto é, pela frase, pelo discurso. Não creio que a retórica, por pior que seja, tenha o poder de corromper este aspecto da linguagem e do uso possível: o discursivo. O que é possível é introduzir no discurso a preocupação com a estrutura.

Apesar do apreço e afinidade que os jovens paulistanos demonstraram pelo diálogo com a pintura, os aspectos visuais e arquitetônicos do texto, é verdade que a talha do poema concreto tem uma mecânica bastante diversa do elemento concreto conforme abordado por João Cabral, penetrando sentidos das palavras, explorando-as de forma sempre a buscar um núcleo concreto das mesmas (como na exploração elevada a consequências limites que faz das palavras “relógio”, “bala” e “faca” em *Uma faca só lâmina* (1955) ou do vocábulo “pedra” em toda a sua obra). O poeta André Dick explica da seguinte forma essas abordagens diversas com relação ao concreto cabralino:

A poesia de João Cabral, ao mesmo tempo em que concentra a matéria em seus versos, em cada palavra de seus poemas, dá a sensação de fixar rótulos às coisas que a cercam – para o matemático Ludwig Wittgenstein, rotular é dar nome às coisas – consegue afastá-las: as palavras se realizam não por uma sintaxe analógica (própria da poesia concreta) nem por uma concisão, mas por uma sintaxe continuada pela quebra constante do verso e do pensamento, para retomá-lo em outra direção e pela expansão objetiva. A poesia concreta ortodoxa, inserindo os signos numa ordem plástica, não adentrava no imaginário de cada objeto como faz Cabral. (DICK, *ca.* 1996)

Como mestre referenciado, porém consciente do alcance de suas investigações e ambições estéticas, João Cabral também manifesta certa ressalva com relação à atitude de emulação por parte dos concretistas, com um tom cuidadoso e autocrítico. Em correspondência enviada a Augusto de Campos, afirmando, em primeiro lugar, orgulho pelo reconhecimento do grupo, diz, reforçando a importância do diálogo crítico entre eles:

[...] porque se há alguma coisa que justifique o que tenho realizado é o fato de ver-me entendido por vocês. Entendido e mesmo considerado uma espécie de trampolim para o salto de todos vocês. Somente, deixem-me dizer-lhes, aos saltadores, que exageram a possibilidade de o trampolim também poder saltar: ele tem uma extremidade solta que vibra como se fosse capaz de saltar, mas tem uma outra ponta presa à borda da piscina... (MELO NETO apud CAMPOS in COLÓQUIO LETRAS, 2000, p. 29)

A metáfora de sua própria obra como trampolim, enquanto emanadora de sugestões, é justa no sentido em que alerta que uma vertente desse projeto nunca se desprenderá da tradição. O que vem em seguida prova, até mesmo, o contrário: o poeta buscará na tradição formas de reinventar-se dentro mesmo da originalidade que representa sua poética, como se verá no caso do contato com a literatura espanhola e a busca das formas tradicionais de certa poesia ibérica. O alerta do poeta é generoso, mas o importante é que

delimita o fato de que o caminhar dessa poética nunca esteve, forçosamente, atrelado a nenhuma obrigação de novidade por si só.

O funcionamento técnico, o grau elevado de informação estética, o interesse pela construção do texto e do livro, pelos aspectos gráficos da obra, a aproximação à pintura e arquitetura em diálogo estreito com a poesia em sua plasticidade são elementos de discussão e campo de ação para os poetas concretos, que foram dos primeiros no Brasil a reconhecer e dar continuidade a essas sugestões presentes na obra de João Cabral. Por esse conjunto de projetos e atitudes, podem ser considerados, decididamente, como responsáveis por levar adiante essas linhas de fuga a partir da ruptura originada no projeto mallarmaico que tem “a criação considerada como luta contra o acaso” (CAMPOS, 2006, p. 83).

No caso de João Cabral, a intenção do projeto tem sua aposta definida no próprio texto poético; no que está exposto, por exemplo, no canto VIII, último de “Psicologia da composição”:

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

(A árvore destila
a terra, gota a gota;
a terra completa
cai, fruto!

Enquanto na ordem
de outro pomar
a atenção destila
palavras maduras.)

Cultivar o deserto
como um pomar às avessas:

então, nada mais
destila; evapora;
onde foi maçã
resta uma fome;

onde foi palavra
(potros ou touros
contidos) resta a severa
forma do vazio.

(“Psicologia da composição”, p. 96, 97)

A obra de João Cabral de Melo Neto no cânone brasileiro é, então, a expressão mesma do inscrito nos versos que expõem a sua particular “psicologia da composição”: voz dissonante e inquieta enquanto se imagina e se cria a si mesma em seus começos, “cultivo às

avessas”, a partir do que não é o campo de garimpo usual da poesia brasileira de sua geração (que trazia em si, em geral, as reverberações parnasianas ou românticas); nem tampouco cultivado que se alinhe com certo alarde do modernismo em busca de um mito sem preocupar-se com a interiorização de instâncias normativas. Ao mesmo tempo é uma poética que insiste e permanece no dado investigativo e não teme mostrar-se como a “pedra”, “faca”, “bala” ou “relógio” que anuncia, pois é ideada como projeto essencialmente ligado ao pensamento, uma poesia que sempre “vê a ver-se a si mesma”, conforme ditava o critério crítico de Paul Valéry. Entende-se, portanto, que seja uma poética a expressar uma voz dissonante que não caberia, sem o risco de extrema arbitrariedade, em qualquer critério canônico rígido.

2 TEXTOS ESCRITOS POR JOÃO CABRAL E PUBLICADOS NA ESPANHA

2.1 Associação *Cobalto 49*

Quase todas as relações intelectuais mantidas por Cabral durante sua primeira estadia em Barcelona se deram no âmbito das tertúlias que, muitas vezes, tinham lugar na própria casa do poeta. Além desses encontros amistosos e informais e das tertúlias que frequentava no Bar *Bagatel.la*, o poeta também tomou parte na iniciativa em torno à Associação *Cobalto 49* a convite do crítico de arte e poeta Rafael Santos Torroella.

Cobalto 49 representava uma iniciativa editorial que era a evolução de outra anterior, denominada *Cobalto. Arte antiguo y moderno*, e surgiu na esteira de recuperação da arte moderna no pós-guerra espanhol, potencializando a renovação cultural em Barcelona através de publicações, audições musicais e exposições de artes plásticas, entre outras iniciativas. Conforme explica o pesquisador Jaume Vidal Oliveras (1997, p. 218):

Cobalto s'inicia com una publicació d'alta divulgació, en un context advers —el de la post- guerra— pràcticament buit, on quasi tot el teixit cultural s'ha de bastir de nou. Amb el pas del temps, evolucionarà ràpidament i acabarà per atansar-se a l'art modern, tot conservant, en general, un caràcter miscel·lani. El fet d'haver protagonitzat una de les primeres recuperacions del surrealisme després de la guerra civil; el fet d'haver publicat les primeres monografies sobre Dalí, Miró i Goeritz o l'edició dels primers poemaris de Joan Brossa i de Juan Eduardo Cirlot; i l'organització de la primera ex- posició de Miró després de la guerra civil són fites molt importants en la recuperació de l'art d'innovació en la postguerra.

Para além da interessante história em torno dessa publicação (que teve vida breve, porém prolífica) e de toda a discussão que havia entre os participantes com relação à orientação editorial —se seria uma revista em defesa do catalanismo ou não— o que vale, para os objetivos do trabalho, é destacar a participação de João Cabral dentro desse contexto particular. Esse convite à participação de um estrangeiro para os propósitos de divulgação de expressões artísticas “novas”, é certamente representativo da intenção de alguns intelectuais catalães, notadamente Santos Torroella, de acompanhar-se com a modernidade tal e como vivida em outros países e de dialogar com outras fontes, vencendo o cerco da distância

cultural. Sobre essas intenções, destaca-se:

Les edicions Cobalto evolucionaran en la mesura que les expectatives de cosmopolitisme, de liberalisme cultural es vagin engellant. Una altra dificultat per comprendre la significació de Cobalto és que Cobalto s'aparta del model tradicional de revista d'art catalana. Cobalto aporta un model internacional i dilueix la presència de referents culturals catalans, si bé no deixa de banda la temàtica catalana. (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 219)

Ainda sobre a participação de estrangeiros na iniciativa *Cobalto 49* naquele contexto de reconstrução pós-guerra e de retomada da vida cultural apesar da restritiva política franquista é importante ressaltar a aproximação que Rafael Santos Torroella promovia por meio da divulgação de textos de intelectuais de outros países: “*Cal dir que, amb les fronteres tancades, un dels atractius del plantejament cosmopolita era la possibilitat d’intercanvi de publicacions i d’informació amb l’estranger.*” (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 226). Fatos como a retirada de grande parte dos embaixadores dos estados membros da ONU da Espanha –no bloqueio diplomático que durou de 1946 a 1950– tornavam o intercâmbio e entrada da opinião estrangeira ainda mais marginal.

Contra essas prerrogativas, a *Cobalto 49* procurava angariar a colaboração de possíveis aliados à causa cultural espanhola e catalã. Nesse sentido, se deu o convite para que Cabral tomasse parte em um dos grupos de trabalho propostos como estratégia de ação dessa plataforma. A área na qual colaborava era a de *Museo-conferencias*, juntamente com María Teresa Bermejo, Jaume Mercader e Víctor María de Imbert (segundo consta da ata de reunião da associação do dia 24 de outubro de 1949). Destaca-se a informação –corroborada em entrevista por Maite Torroella (nome de matrimônio de María Teresa Bermejo, viúva de Rafael Santos)– de que havia um projeto por parte daquele grupo de fundar um museu de arte contemporânea em Barcelona. Explica-o da seguinte maneira (em entrevista que consta na seção de anexos desta tese):

Entonces mi marido empezó a organizar grupos para las actividades estas que tenía que desarrollar cada uno: Un grupo se va a ocupar de hacer... bueno, él dirigía todo, pero un grupo se va a ocupar de a ver si conseguimos un local y un sitio para tener un museo de arte moderno en Barcelona. Y de eso nos ocupamos [Josep] Gudiol, João [Cabral de Melo] y yo, –que conseguimos bastante y que después fue la base de un museo que se hizo después, porque después nosotros lo dejamos. [...] Teníamos que buscar un local que nos cediesen las autoridades artísticas de entonces y que hicimos varias gestiones con [Josep Maria] Ainaud de Lasarte, que entonces era el

director de los museos, y al final conseguimos un pequeño local en la cúpula del Coliseum³⁷, que después fueron allí los del Museo de Arte Contemporáneo. Y reunimos allí unos cuantos cuadros, que nos habían dado algunos artistas plásticos. Y eso lo organizábamos con João y con Gudiol. (MAITE TORROELLA)

Outro texto de ata relativa à reunião de 2 de novembro de 1949 dá constância da presença de João Cabral, cujo nome aparece traduzido ao castelhano:

Juan Altisent, Juan Cabral, Alejandro Cirici, Enrique Daumer, José González, José Gudiol, Víctor M. de Imbert, René Metrás, Ramón Marinel·lo, Juan Rubert, Anna Solá d'Imbert, Mercedes Torres, Ana Inés Bonín, Pedro Casadevall, Joaquim Cusi, Ricardo Gomis, Elisa Guardia, Jaime Mercadé, Antonio Marinel·lo, Elisabeth Mulder, Rogelio Roca, Jaime Sans, Juan Teixidor y Xavier Vidal de Llobatera. (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 230)

Entre os membros que faziam parte da Associação *Cobalto 49*, vários nomes da intelectualidade que se reunia àquela época em Barcelona, a maioria catalães, mas também muitos espanhóis de outras Comunidades Autônomas e alguns estrangeiros. Encontravam-se, muito amiúde, no bar chamado *Bagatella*, cuja tertúlia era invariavelmente presidida por Joan Prats e à qual sempre acorria Joan Miró e João Cabral. Entre esses intelectuais e artistas, destacam-se alguns com quem Cabral se relacionou mais estreitamente. Acredita-se que as reuniões dos grupos de trabalho em torno à Associação *Cobalto 49* tenham sido a origem de algumas dessas amizades posteriormente estreitadas. Vemos entre esses nomes, por exemplo, o de Juan Eduardo Cirlot, que trabalhava na *Llibreria Argos*, frequentada assiduamente pelo poeta; os dos pintores García Vilella, que mantinha amizade com Cabral, e Pere Tort, que mais tarde emigraria ao Brasil com a ajuda e o agenciamento de João Cabral; também o de Joan Prats e do próprio Rafael Santos Torroella. Com os os jovens do *Dau al set* o contato já era anterior, assim como o convívio com Joan Miró. Em um período curto de tempo, o poeta passou a participar em iniciativas envolvendo pessoas das artes naquele entorno; a mais conhecida dessas colaborações é o ensaio sobre a pintura de Miró³⁸. Porém há outras, que a seguir serão comentadas.

O ano de 1949 é bastante dinâmico em realizações da plataforma *Cobalto 49*. Aquele era o seu primeiro ano de atuação com base nas novas diretrizes impostas à

³⁷ Refere-se ao Teatre Coliseum situado em *Gran Via de les Corts Catalanes*.

³⁸ Esse ensaio é analisado à parte no capítulo 3.

publicação (já comentadas anteriormente). De 23 de abril a 6 de maio, a associação promoveu a “*Exposición-Homenaje a Joan Miró*” nas Galerías Layetanes; entre 3 e 16 de julho, foi a vez da “*Exposición antológica de arte contemporáneo*” em Terrassa, que reuniu um conjunto significativo de artistas plásticos, entre eles Modest Cuixart, Salvador Dalí, Jaume Mercader, Joan Ponç, Pablo Picasso, Ramón Rogent e Antoni Tàpies.

2.1.1 Texto da exposição de Tàpies, Cuixart e Ponç

De 17 de dezembro de 1949 a 3 de janeiro de 1950, teve vez a exposição “*Un aspecto de la joven pintura. Tàpies, Cuixart, Ponç*”, que aconteceu no *Institut Francés* de Barcelona. O texto sobre a exposição foi assinado por João Cabral. Antoni Tàpies explica da seguinte maneira a participação do brasileiro nessa iniciativa:

“Cobalto 49” organizó, juntamente con el Institut Francés de Barcelona, la exposició de los tres pintores de Dau al set, y pedimos el texto de presentación del catálogo a nuestro nuevo amigo Cabral, quien era el cónsul de Brasil en nuestra ciudad, hacía poco que había escrito un libro sobre Miró (editado por Maeght en París) y mostraba vivo interés y comprensión por la obra de los tres pintores. Si mal no recuerdo, nos lo presentó Santos Torroella. (TÀPIES, 1993, p. 232)

Sobre o texto do catálogo, que também se publicou no terceiro fascículo de *Cobalto 49*, Jaume Oliveras (1997, p.233) afirma:

[...] les pàgines que es dediquen a Ponç, Cuixart i Tàpies amb un text de João Cabral de Melo, que és sens dubte l’aportació més important del fascicle; el tema Miró, que és una constant en tota la publicació; (...) El fascicle està molt il·lustrat. Hi destaquen uns retrats fotogràfics de Cuixart, Tàpies i Ponç realitzats per E. Tormo que, manipulats per Cuixart, també és publicaran a Dau al set el desembre de 1949.

O texto de João Cabral traz uma análise inaugural da pintura dos três jovens a partir da evolução plástica de Joan Miró, traçando, dessa forma, uma leitura que marca essas trajetórias desde o dado da ruptura com o convencionalismo pictórico do passado, somada à busca de uma dicção que mostrasse algum traço representativo de modernidade. Em entrevista, João Cabral assim afirmaria essa linha evolutiva da pintura conforme ele a vê

traçada desde Miró até os três pintores, sempre em relação com sua própria inquietação e indagação artísticas:

A influência de Miró sobre o trabalho deles [Tàpies, Ponç e Cuixart] era evidente, além de ser assumida pelo próprio grupo que se reunia em torno da revista *Dau al set*. Também faziam parte desse grupo o filósofo Arnau Puig, o escultor Boadella e o poeta Joan Brossa. Miró, no entanto, naquela época, não queria se aproximar muito deles. Dentre todos, o que ele mais admirava era Joan Brossa. Quanto à semelhança dos argumentos utilizados por mim para comentar o trabalho do grupo e a obra de Miró, você tem razão. Nesta época eu estava bastante preocupado com o estatismo, imposto pela presença da terceira dimensão, tão característica da pintura renascentista, que estava sendo questionado pela pintura moderna. Sob esse aspecto havia convergência entre os artistas agrupados em torno de *Dau al set* e o trabalho de Miró: ambos procuravam libertar a pintura da moldura e reintroduzir certo dinamismo através de um reaproveitamento da superfície. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 69- 70)

Dessa maneira, o texto crítico sobre a pintura dos três jovens parte da retomada de alguns dos argumentos defendidos por Cabral no ensaio sobre Joan Miró, que havia sido publicado meses antes. Um desses argumentos é o rompimento da perspectiva renascentista da pintura e o que ele traz de processo que se dá negativamente –enquanto marcado pela defesa contra um sistema dado e não como imposição de um outro: “*De esa libertad de composición, conseguida por Miró en sus mejores momentos, con mucha mayor frecuencia a partir de 1940 o 41, parecen comenzar a sacar partido los tres jóvenes pintores que ahora exponen.*” (MELO NETO, 1950, p. 5)

O autor chama a atenção para um passo adiante dado pelos pintores, que é o avanço em direção à “liberdade de sintaxe” em lugar da “liberdade metafórica”, típica do “formalismo moderno”. Sobre esse comentário, vale a pena frisar a tomada de posição que vai sendo assumida por João Cabral, em seus escritos teóricos, em sintonia com a crítica marxista que se contrapunha ao formalismo.

Seguindo em sua análise, Cabral pondera que, apesar de possuírem ou demonstrarem “mitologia” e “linguagem” bem diversas, os pintores coincidem nessa interpretação negativa da composição tradicional estática. E busca, para explicar a forma de abordagem do problema por cada um dos pintores, uma dicotomia baseada nos termos “instintivo” e “intelectual”:

Mas esa caracterización se ofrece por el lado negativo, porque el estado de espíritu con que abordan esa libertad es absolutamente distinto en los tres.

Tàpies la posee sin buscar sus razones e implicaciones; y usa de ella sin darse cuenta. Cuixart parece tener conciencia clara de ella, e incluso hallarse interesado en defenderla. Ponç, por último, menos instintivo que Tàpies y menos intelectual que Cuixart, se mantiene en una actitud intermedia y no la ignora, pero tampoco la toma como punto de partida. (MELO NETO, 1950, p. 5)

É importante reforçar que o poeta, àquela altura, tinha estreito conhecimento da evolução da obra de Ponç, Cuixart e Tàpies pois, além de ter adquirido vários exemplares dessas obras de juventude, mantinha com os pintores diálogos baseados em discussões críticas sobre abordagens e resultados.³⁹ Junto ao texto que acompanhou a exposição dos três pintores, aparecem fotos de cada um deles feitas por Enric Tormo e algumas informações biográficas e sobre suas trajetórias, além dos nomes dos colecionadores das obras, entre eles o de Cabral e de Joan Prats.

Após a introdução, que instala a questão sobre liberdade compositiva, o texto evolui sobre outros termos, como o da relação que os pintores estabeleciam com a moldura, repetindo, assim, um critério analítico também utilizado no ensaio sobre a obra de Joan Miró (atestando também um certo vocabulário que se fixava na crítica das artes plásticas feita por João Cabral, que apesar de ter sido registrada em um número pequeno de textos, é bastante elucidativa de uma postura diante do fazer na criação artística).

Ainda trabalhando esse relação da moldura com respeito à dicotomia intelectualismo e instinto, destaca o “desprezo” que na obra de Tàpies se percebe sobre a questão do limite do quadro: *“Su pintura saca provecho de un raro estremecimiento que parecen provocar ciertos volúmenes demasiado próximos al marco, ciertos pesos excesivamente poderosos que él no se preocupó de neutralizar; buscándoles la distancia ideal del marco que los habría estabilizado.”* (MELO NETO, 1950, p. 5). Sendo assim, reforça no comentário a faceta de ruptura vista na pintura de Tàpies e uma busca mais acirrada de um vocabulário próprio e original, porém sem um sentido de pesquisa definido, sendo essa busca conduzida pelo “acaso”: *“Y más de una vez se debe de haber encontrado, incluso, sorprendido por la terminación material de su tela, terminación que se le habrá aparecido, en el curso de su trabajo, cuando menos se lo esperaba.”* (MELO NETO, 1950, p. 5)

³⁹ O poeta agia como uma espécie de mecenas com relação àquele grupo de artistas; no livro João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma e diário de tudo”, baseado em depoimentos do escritor ao jornalista José Castello, consta a história de que Cabral teria comprado um lote de obras do jovem Tàpies –não só na posição de colecionador– mas principalmente por responder à atitude do pai do pintor, que havia estabelecido um prazo para que o mesmo provasse ser um “bom” artista: para isso impondo a condição de que Tàpies deveria vender suas obras ou, do contrário, seria obrigado a abraçar a carreira médica.

Sobre a relação de Modest Cuixart com o parâmetro de limite da moldura, já a considera com base em certo cálculo racional. Diz que o pintor “*como Ulises, es fértil en ardidés. (...) rehuye la consideración del límite. No es tan instintivo como para poder despreciarla y muy astuto para arriesgarse a un cuerpo a cuerpo con ella.*” (MELO NETO, 1950, p. 6)

Joan Ponç, segundo apreciação crítica do poeta, é o que menos se inclina ao trabalho compositivo e o que mais adere à liberdade metafórica: “*La composición, para él, es casi siempre un simple aprovechamiento económico de la superficie. (...) Componer, para él, es llenar la superficie lo más sencillamente posible, pintando símbolos suplementarios donde aún quede espacio libre.*” (MELO NETO, 1950, p. 7). Ainda assim, enfoca o que seria, segundo sua perspectiva estética, uma atitude despreocupada do pintor, no sentido de uma insuficiente implicação com o objeto artístico: “*En Ponç (la preferència por la metàfora) es bien visible en la absoluta libertad con que parece acometer lo que más muestra interesarle: la figura, libre de cualquier sistema interno consecuente, de cualquier estilización.*” (MELO NETO, 1950, p. 8). Desse modo, o crítico define um critério que se pauta pela consciência do trabalho artístico considerado em sua totalidade, desde seu *modus operandi*, formas de expressão até os instrumentos de que se utiliza.

O texto também chama a atenção por sua brevidade que, pelo visto, era programática em *Cobalto 49* (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 232): “*La imatge del fascicle o revista era, per a l'època, d'una especial modernitat. Era, en definitiva, una publicació d'aire més periodístic —articles més curts i notes breus—, molt més barata, més modesta, i gràficament més atrevida i llampant;*”. No entanto, apesar de muito breve, é tão elucidativo daquelas preocupações que giravam em torno à poética cabralina em construção como aquele sobre a obra de Joan Miró.

Quando coloca em foco, por um lado a sintonia com a sintaxe ou, por outro, com a metáfora, define campos de ação da linguagem artística em quase situação contrastante: um inclinado ao estabelecimento de relações lógicas dentro da obra, o outro pendendo para construções baseadas em similaridades mais radicalmente pessoais, construídas como expressão de aproximações mais abstratas. Tendo em vista essa observação e a maneira como a obra de João Cabral evolui —muito particularmente através das vias em definição naquele período de convivência com a vanguarda artística catalã — pode-se dizer que a obra de Modest Cuixart é a que mais nexos teria com a dicção literária de Cabral, segundo os critérios

analíticos validados pelo último. Essa afirmação –que esteja claro– parte da própria opinião de João Cabral: do peso crítico que ele dá às categorias acima descritas e sua particular visão sobre os modos dos três artistas. Cuixart, segundo a apreciação de Cabral, seria o mais propenso a utilizar a intelectualidade permeada ao seu modo de fazer: “[...] *el estado de espíritu con que abordan esa libertad es absolutamente distinto en los tres. Tàpies la posee sin buscar sus razones e implicaciones; y usa de ella sin darse cuenta. Cuixart parece tener conciencia clara de ella o incluso hallarse interesado en defenderla.*” (MELO NETO, 1950, p. 5)

O julgamento de João Cabral parte de premissas que esclarecem, por um lado, e que fecundam, por outro, uma doutrina criativa que ele vinha buscando e constituindo. São argumentos sólidos e, ao mesmo tempo, sutis, que marcam uma de suas primeiras incursões críticas e também a permanência de um modo rigoroso de apreciação.

2.1.2 Prólogo a *Em va fer Joan Brossa*

*La vida no serà res més que vida
Quotidiana.
Joan Brossa - Odes rurals (1951)*

*Aquest és el camí
que serveix per a passar
del poema anterior al següent
Joan Brossa - Pont*

Mas, justamente, a opção que fizeram de escrever com imagens mais que com raciocínios revela um certo pensamento que lhes é comum, persuadido da inutilidade de todo princípio de explicação e convencido da mensagem instrutiva da aparência sensível.

Albert Camus

Não quero saber como é o mundo, quero saber como está.
Eduardo Coutinho

Em fevereiro de 1951, também por iniciativa da editorial *Cobalto*, publicou-se *Em va fer Joan Brossa* como primeiro exemplar da coleção denominada *Calle Desierta*. O livro saiu em tiragem de apenas 300 exemplares numerados. Traz, na contracapa, o retrato de Joan Brossa numa ilustração do artista e amigo pessoal, Joan Ponç. Essa parceria de produção

estabelecida entre Cabral e Brossa iniciara-se em 1949 com a seleção de poemas feita pelo brasileiro e posterior edição do primeiro livro impresso do poeta catalão, *Sonets de Caruixa* – na verdade uma *plaquette* rodada integralmente na prensa Minerva que Cabral mantinha em casa– ainda contando com outra colaboração, a do gravador e tipógrafo Enric Tormo e sob a direção de Santos Torroella, o que confere à publicação a marca da editora *Cobalto*.

Conforme a explicação do nome da coleção (*Calle Desierta*) elucidada: “*Anomenada d’aquesta manera perquè expressava el sentiment d’absència generalitzada i de depauperació cultural de l’època.*” (VIDAL OLIVERAS, 1997, p. 217), as iniciativas editoriais naquele tempo em que se vivia uma situação de precariedade pós-guerra eram verdadeiros atos de resistência, pois os leitores a que se tinha alcance eram, certamente, bem poucos e restritos a grupos bastante específicos, ainda considerando-se que o aparato de censura dominava. Tendo-se em conta esse panorama de pouco alento cultural e recessão geral, com a proibição de publicações em catalão, a iniciativa anterior de Cabral, ao editar de maneira autoral os *Sonet*, pode ser vista como um ato revolucionário; ainda assim também configura o discreto, porém eficaz mecenato que o poeta assumiu com relação às obras de alguns artistas daquele entorno.

O prólogo da mencionada edição de *Em va fer Joan Brossa* é de autoria do poeta brasileiro; sobre ele e sobre o livro, Joan Brossa diz:

[...] (João Cabral) *em va ajudar moltíssim sobretot a fixar l’evolució de la meva obra. Ell (...) em va fer comprendre la possibilitat que hi havia d’evolució de les formes neosurrealistes aplicades cap a un sentit progressista social. Com a conseqüència de totes aquelles converses amb en Cabral va sorgir Em va fer Joan Brossa, que marca un tomb notable.* (BROSSA apud ALEGRE, 1991, p. 16)

Vários críticos e comentaristas da obra de Brossa que foram lidos para a realização deste trabalho mencionam a influência que João Cabral teve sobre a poesia de certa época criativa do catalão. Selecionou-se o comentário de Glòria Bordons no estudo introdutório da antologia *Joan Brossa Poesia i Prosa* (1995, p. 27) como forma de introduzir com mais detalhes o assunto do qual agora se trata:

L’any 1950 Joan Brossa i els seus amics de Dau al set coneixeren João Cabral de Melo, poeta brasiler que aleshores treballava al consolat del Brasil a Barcelona. De les converses amb Cabral sorgirà un més fort compromís cívic en alguns components del grup. En el cas de Brossa,

*abandonà la recerca en el subconscient per passar a una poesia més lligada a la realitat. Un dels principis bàsics de Cabral, que després formulà en *Função moderna da poesia* (1954), era que no pot haver-hi poesia revolucionària sense forma revolucionària. Seguint aquesta concepció, Brossa escriví *Em va fer Joan Brossa*, el 1950, amb poemes totalment prosaics que ocupaven un mínim espai. Eren petits flaixos de la realitat quotidiana: inventaris contrastats, plens d'humor i d'intencionalitat de denúncia política.*

Mais além dessa menção a João Cabral e do que a sua presença em certos círculos artísticos de Barcelona aporta, um dos primeiros comentários publicados especificamente sobre o prólogo de que agora se ocupa— e que vai além da simples glosa e tenta dialogar com ele— é de autoria do filósofo e tradutor, Manuel Sacristán. Esse escrito, por sua vez, também é o prólogo das edições de 1970 e 1990 de *Poesia Rasa*, de Joan Brossa. Insere da seguinte forma o texto cabralino com relação à obra de Brossa:

*Probablement va ser Cabral el qui, en el próleg a *Em va fer Joan Brossa*, traçà aquesta línia general d'interpretació per primera vegada. Aquest próleg és una peça reeixida que sempre fa de bon llegir. Explica com l'abandonament de l'assumpte, del "contingut", va ser reacció poètica a l'abandó de la dignitat, és a dir, de la importància humana (per als homes) dels assumptes", abandó comès per l'art acadèmic. (SACRISTÁN, 1990, p. 11)*

Também com relação ao fundamento que a visão de Cabral retira da poesia de Brossa e à transcendência de sua interpretação, afirma Isidre Vallès i Rovira no prólogo do estudo *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal* (1996, p. 12):

*[...] he intentat no manipular la informació i donar sempre preferència al poeta [Brossa] e a aquells qui han comprès i aprofundit el valor de la seva obra. Pel que fa a això, ha estat de gran ajut, i els considero imprescindibles per al coneixement de l'obra brossiana, els escrits següents: en primer lloc, els pròlegs. N'hi ha d'excel·lents, però, sobretot, es destaquen els de João Cabral a *Em va fer Joan Brossa* (1950), de Manuel Sacristán a *Poesia rasa* [...]*

Buscando-se os pontos de inflexão da visão que o crítico brasileiro defendeu sobre a poesia de Brossa, segue-se com outra citação de Sacristán (1990, p. 12):

La interpretació de Cabral és complicada, i segurament clau d'una gran esperança del crític en aquella època: Brossa, ve a dir Cabral, participa en la conquesta del real i humà, que és allò que cerquen (malament) els "realistes de la forma". Brossa no és ja formalista, ni surrealista, sinó que ja està agafant la realitat. [...] La interpretació, a més d'útil, és commovedora i

tot, si pensem que fou escrita durant el dur xoc de classes de la Barcelona de 1951. També és amarga, si pensem en el posterior destí del crític.

Afirma Sacristán que o argumento é parte de uma “esperança do autor à época”, o que, para efeitos da interpretação que se faz aqui, considera-se em sua natureza de exercício metacrítico e de projeção de uma acentuada crença na participação poética através da dramatização literária da vida social e popular. Não há, porém, conforme fica implícito na sugestão do episódio da greve geral de Barcelona, intenção de reclame político explícito, e nisso talvez o crítico se equivoque. Nesse sentido, chama a atenção a afirmação de que “também é amarga [a interpretação de João Cabral] se pensamos no destino posterior do crítico”. Impossível saber com certeza a que destino estaria Sacristán referindo-se, já que a afirmativa em questão não se faz acompanhar de justificativas. Porém, é muito possível que seja uma referência à convicção sobre a importância da abordagem do assunto social por parte do artista, preocupação singular de Cabral à época. Porém, essa convicção não deve ser confundida –nem naqueles tempos em que assumia abertamente aos amigos sua simpatia política à esquerda– com militância. Se não se trata de uma incorreção com base no desconhecimento do verdadeiro destino, tanto do autor, quanto da obra, não resta nenhuma especulação possível que possa solucionar o julgamento de Sacristán.

Voltando à questão metacrítica, cada livro de João Cabral, principalmente os que compõem o conjunto inicial da obra, até aquela década de 1950, propõe e dá curso ao desvelamento de determinados aspectos problemáticos para o escritor no que diz respeito à sua poética. Entre 1947 e 1950 publicara *Psicologia da composição* e, posteriormente, *O cão sem plumas*. De um a outro, põe em questão a ideia da poesia como jogo puro do pensamento ou de uma vontade ou expressão de si:

Compreendi que aquilo (*Psicologia da composição*) era um beco sem saída, que poderia passar o resto da vida fazendo desses poeminhas amáveis, requintados, dirigidos especialmente a certas almas sutis. Foi daí que resolvi dar meia volta e enfrentar esse monstro: o assunto, o tema. *O cão sem plumas*, meu livro seguinte, escrito em Barcelona, foi a consequência. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 104)

Esse questionamento teve (justamente durante esse final da década de 1940 e começo da seguinte) forte apelo para o escritor, sendo também expressado em outros textos teóricos. Essa “esperança do autor”, conforme enfatiza Sacristán, parte de uma índole que

abarca a arte e a atitude poética de maneira bem definida:

O trabalho artístico é a origem do próprio poema. Não é o olho crítico posterior à obra. O poema é escrito por um olho crítico, por um crítico que elabora as experiências que antes vivera, como poeta. Nestes poetas, geralmente, não é o poema que se impõe. Eles 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, 2003, p. 731)

É nessa sintonia de pensamento que aborda uma poesia como a Joan Brossa que, de alguma forma, já estava abordando a realidade pelo assunto, focando-se no sujeito e nas situações históricas que faziam parte de seu entorno, antes que simplesmente apegando-se a molduras programáticas ou restritivas. Isso pode-se depreender de certos poemas de *Em va fer* (...) e mesmo de *Sonets de Caruixa*. A realidade a qual se referia Cabral incluía, notadamente, a questão social, conforme relata Joan Brossa:

Sua ideia [de Cabral] era que a poesia deveria indicar um caminho de crítica social, mas sem jamais se submeter a qualquer teoria. Era algo muito inteligente, algo que naquele momento, final dos anos 40, começo dos 50, não era discutido pelos artistas de Barcelona. Vivíamos muito limitados durante o franquismo e ele abriu novas perspectivas pra nós com suas ideias. Cabral vivia a sua época e a gente não. (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 16)

Essa preferência pelo cotidiano e a necessidade de um engajamento equilibrado através da representação artística de acontecimentos históricos, sociais e políticos do lugar e época seria ainda mais enfatizada na obra de Brossa a partir dos diálogos críticos com João Cabral: “*Efectivament, Brossa sempre fou un poeta compromès: catalanista des de la seva formació familiar; prengué un compromís clar amb la realitat que l'envoltava a partir de la coneixença del poeta brasiler Cabral de Melo [...]*” (BORDONS, ca. 1998)

Esse compromisso que interessava ao poeta, que recentemente confirmara um exercício de autocrítica à sua poesia anterior –a “explosão determinada pela crise”, que fica patente em *O cão sem plumas*– bem poderia ser percebido também no seguinte verso do poema “*A l'estació*”, de Brossa: “*Em recordo d'una vegada, quan tenia/ sis anys, que vaig baixar a beure aigua,/ però el tren parava només un minut,/ i quina no va ser la meva sorpresa en veure/ que arrencava!*” Essa talvez fosse uma das expressões possíveis da conquista do “real e humano”, ou do humano em sua decorrência histórica, conforme o

aborda Joan Brossa, o reencontro de certa poesia a que Cabral se referia em seu prólogo a *Em va fer Joan Brossa*; poesia que recusa o formalismo ao abraçar a motivação antes que o procedimento por si só, ao afirmar a linguagem em equilíbrio com a apreensão do que é, também, episódico e histórico. No poema acima, o poeta catalão utiliza-se desse fragmento memorialista em perspectiva que penetra na realidade de uma experiência humana concreta e presente (mesmo que já perdida no passado da experiência) estabelecendo relação entre o instantâneo e o evento, fixando-o em gesto de linguagem. Essa intenção está presente em muitos de seus textos, alguns deles assumindo, inclusive, a forma de pequenos roteiros cinematográficos ou teatrais (“*Poema per a representar*”, por exemplo), também em textos que se orientam por *flashes* de memória, ou que se apresentam a modo de enquadres cinematográficos, com a preponderância de fatos coletados pela lembrança ou observação, mas sempre compassados com o presente de enunciação.

O tema dos homens, por certo, também tinha lugar de expressão no domínio social e político em Joan Brossa, extremando em algumas peças nas quais se deixa ver claramente a antinomia marxista de classes: “*Passa un obrer amb el paquet del dinar./ Hi ha un pobre assegut a terra./ Dos industrials prenen cafè/ i reflexionen sobre el comerç./ L'Estat ès una gran paraula.*” (BROSSA, 2003, p. 126)

Ainda como dado dessas formas de abordagem ao realismo que João Cabral destacava como traço expandido na literatura espanhola, a poética de Brossa oferecia-se com base numa estrutura lapidada de qualquer excesso, centrada numa espécie de estética do pouco, da substantivação, partindo da matéria humilde e recorrente; elementos que têm correspondência na obra do brasileiro. Entre os dois havia uma congruência com relação ao que o crítico Juan Luis Alborg (1992, p. 28) chama denomina “*magras estilizaciones*”, em contraposição a um critério que marcaria uma posição criativa contrária:

A la realidad, como no se la puede capturar por lo llano, hay que cazarla a la tremenda: con pleonasmos o con magras estilizaciones, con exuberancias o con escuetas fórmulas, agigantándola o dejándola en los huesos, potenciándola siempre, ese es el secreto. Un secreto que tiene que descubrir en cada caso la genialidad del escritor.

Entende-se que essa visão que reforçava da poesia de Brossa seu aspecto mais comezinho, no sentido do humano propugnado por Cabral (1950, p. 12), no “*lèxic de cuina, de fira de plaça i de fons de taller, on Brossa anava a cercar el material per a elaborar les*

seves complicades mitologies”, atuava na contramão da crítica da literatura espanhola dominante naquele momento, já que os modelos que ainda se sentiam com mais evidência eram os das vanguardas programáticas do começo do século XX, com fórmulas a favor do onírico e do automatismo e, no caso específico da literatura catalã, na defesa de elementos supostamente novos na literatura como poderiam ser as “*imatges hipnagògiques*”, que Brossa utilizou como técnica literária em seus primeiros escritos e que J. V. Foix (apud BORDONS, ca. 1998) definiu como “*la irrupció brusca d’unes visions netes, perfectes, sense relació amb el curs actual del pensament ni amb cap espectacle anterior.*” Nada poderia estar mais distante do que anunciava João Cabral na poesia de Joan Brossa: o curso do pensamento e os acontecimentos cotidianos e mesmo residuais da memória justamente como suportes poéticos.

Rebaixando o “hipnagogismo” na obra de Brossa a um plano secundário e anunciando os primeiros passos do poeta “fora da atmosfera impregnada da mágica de pasta cartão”, Cabral insiste na existência de uma lógica interna a capitanear esses passos da poética do catalão, ainda que essa tendência fosse, segundo ele, “*fràgil com la font d’on brolla un riu*”. Daí parte do ineditismo que caracteriza a interpretação nesse prólogo, que propõe uma abordagem que se apóia justamente na visão crítica, e não em “visões” independentes do curso do pensamento, indicando uma linha argumentativa que afasta-se da leitura metafísica. João Cabral projetava através de seu prólogo um poeta em exercício e em pleno processo de potencialização de outras sensibilidades, “*contra el món fals de les sobrerrealitats en què varen trobar instal.lada la poesia*” (MELO NETO, 1950, p. 10), em superação de um certo influxo, porém admitindo, em sentido amplo, o que ele considera a “fragilidade” por detrás desse passo adiante, talvez prevendo que o estilo de Brossa estaria sempre marcado pela sua incursão ao mundo mágico e de aparência surrealista.

No prólogo de Manuel Sacristán, em uma das notas de pé de página, o autor observa que João Cabral –ao afirmar que o catalão pressente a falsidade da temática de “*gabinets de màgia*”, colocando-se o problema do vocabulário concreto– faz “*una de les millors i més instructives observations sobre la poesia de Brossa*”. Porém, instala um “senão” ao afirmar que o dito não prova a tese cabralina, pois “*hi ha moltes màgies fetes amb fons de realitat, i inclús de taller.*” (SACRISTÁN, 1990, p. 14). Na verdade, o que parece “repreender” na interpretação –e o que parece considerar um possível reducionismo– é o procedimento de Cabral que, de certa forma, rebaixa o influxo poético apoiado na atitude de individualismo radical, que tem a obra como uma conjuração ou conjunto de visões, em

contraposição à poesia como a observação do coletivo, histórico e episódico.

No entanto, tendo em vista as evidências argumentativas presentes no próprio prólogo de João Cabral, é mais provável que o exercício feito por ele, antes que reduzir, atualize e amplie a fortuna crítica do poeta catalão ao colocar em evidência o aspecto da consciência crítica e alerta em Brossa através da questão da mediação popular e cotidiana: “*En forma humana/ i habitat pel llenguatge,/ tiro els daus/ i obro els llibres.*” (BROSSA, 1999, p. 9). É relevante notar que Cabral admite amplamente, sem expurgá-las de sua crítica, as “complicadas mitologias” geradas e geridas no universo brossiano e que, ainda assim, as vê intrinsecamente implicadas num âmbito nitidamente humano. Em suma, o brasileiro vê nessa poesia uma dose comunicativa necessária e enriquecedora, não em termos reducionistas de simples poesia comprometida, mas fazendo sobressair a inflexão humana que infere a partir dela. Essa interpretação está documentada de modo mais abrangente na sua opinião sobre a figura do poeta na sociedade:

O poeta não vive em órbita. É um ser social, portanto, é povo e, ao escrever, faz uso do instrumento principal da intercomunicação da sociedade, e do povo, que é a palavra. Por isso a situação histórica, o que você parece querer dizer ao usar a expressão “influência do povo”, não só determina o poeta, sua maneira, seus termos, seus temas, sua forma, digamos, inicial de ser, mas continua a agir sobre ele durante todas as fases de sua vida criativa. Conscientemente ou não, a favor ou contra as correntes que atravessam a sociedade, o poeta é determinado pela vida social. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 82)

Essa faceta da poética em construção, ressaltada no prólogo, está intimamente ligada a um reconhecimento de um crescente domínio a partir de “objetos do pensamento” (grifo nosso), da inteligência observadora, correspondendo a estruturas reais (sintáticas). Cabral afirmaria no colóquio *Poesia e composição* –rejeitando a atitude de certa poesia em busca incessante de uma autenticidade forjada, baseada em constante necessidade de “originalidade”– algo que poderia ser uma explicação para o “fundo de realidade” ao qual se referia no prólogo a *Em va fer Joan Brossa*:

Cada poeta tem sua poética. Ele não está obrigado a obedecer a nenhuma regra, nem mesmo àquelas que em determinado momento ele mesmo criou, nem a sintonizar seu poema a nenhuma sensibilidade diversa da sua. O que se espera dele, hoje, é que não se pareça a ninguém, que contribua com uma expressão original. Por isso, ele procura realizar sua obra não com o que nele é comum a todos os homens, com a vida que ele, na rua, compartilha com todos os homens, mas com o que nele é mais íntimo e pessoal, privado,

diverso de todos. (MELO NETO, 2003, p. 724)

Na crítica, há a indicação de que Cabral detectava uma recusa eminente por parte daquele poeta cujos escritos já começavam a operar nesse âmbito menor⁴⁰: do escrever a poesia a partir do que não era o seu campo temático habitual –de escrevê-la como reação, de acordo com o que “na rua, compartilha com todos os homens”– concentrando o que se diz, numa evidente vontade de síntese (à maneira muitas vezes ideogramática de Brossa), ao invés de expandir e incorrer em prolixidade ou grandiloquência, tanto em tema quanto em tom. Essa recusa nada mais é do que um sinal evidente da tomada de contato com o que era contemporâneo ao escritor, de sua aceitação e posta em jogo poético; aquilo que João Cabral situa dentro da atitude de pesquisa da arte daquele tempo: “*Potser el problema essencial de l’art actual –la recerca d’un camí que el porti a una altra cosa, la recerca d’una porta de sortida*”. (MELO NETO, 1950, p. 9)

Essa poesia brossiana que se faz de fratura e fragmentos do olhar, acompassada com as observações de um andarilho urbano que percebe o descontínuo da cidade e da sociedade é radicalmente contemporânea, de fato, em sua forma de demonstrar essas pequenas relações tanto “menores”, quanto complexas e essenciais. Essas soluções artísticas mediadas pela inquirição do entorno histórico certamente eram apreciadas pelo poeta brasileiro, que se situava em condição similar de busca e rigor. (No mesmo sentido, Valéry, um dos críticos emulados por Cabral, afirmara certa vez em defesa de Mallarmé que o trabalho severo, em literatura, se manifestava e se operava por meio de recusas.)

Em resumo, algo relevante a que o conteúdo do prólogo contribui é destacar do universo crítico geral e de maior repercussão–aquele que distinguia somente o elemento onírico, ou mesmo esotérico, considerando-o quase sempre hermético– um outro, mais próximo à realidade, mas não a uma “dimensão arbitrária da realidade”, senão a um realismo de substância, de assunto, ou ainda dando proeminência a uma dimensão coloquial da poesia brossiana. Além do mais, há motivações de fundo que abrangem o processo social e histórico no qual a literatura de Joan Brossa daqueles anos tem cabida e que certamente não foram ingenuamente tratadas na crítica do prólogo cabralino (se bem o autor não aborda frontalmente a questão –e não só pelas implicações óbvias de censura, mas por suas

⁴⁰ Menor assumido no sentido defendido por Gilles Deleuze e Félix Guattari para a literatura de Franz Kafka: “[...] o menor não qualifica mais certas literaturas, mas as condições revolucionárias de toda literatura no seio daquela que chamamos de grande (ou estabelecida).”

convicções de não vincular arte a teorias pré-estabelecidas– é certo que o panorama de crise aguda da classe operária espanhola, que culminaria com a greve geral dos transportes de 1951, está considerado como base para seu argumento). Sendo assim, afirma, de maneira contundente:

Ell (Brossa), malgrat tot, ja semblava conèixer la força d'aquest "real" mateix i endevinava que acabaria, fatalment, per fer explotar la seva retòrica, eliminant-ne tot allò que té de fals i artificial i donant nou sentit –saturant de contingut– a allò que en ella pot constituir enriquiment per a l'home en la tècnica de comunicar-se amb els altres homes.(MELO NETO, 1950, p. 11)

Tomando-se as questões acima mencionadas e o que é conhecido através dos depoimentos de ambos poetas, é certo que houve entre eles um diálogo consistente em torno às preocupações expressivas inerentes a cada uma das poéticas, e também sobre poesia em geral, e certa influência recíproca, já que as anotações de João Cabral com relação aos escritos de Brossa não estão simplesmente apoiadas em uma provável autorreferencialidade, em puro exercício metacrítico. Conta Brossa (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 16): “Sempre falávamos de poesia, a nossa e dos outros. [...] Trocávamos impressões, discutíamos estética ou comentávamos o trabalho de algum poeta.”

Considerando-se os caminhos tomados pelos artistas, é pertinente afirmar que o poeta brasileiro apreende da poesia brossiana essa conexão com as forças significativas da vida social, um engajamento que nos dois coincidiu na preferência por um coloquialismo nada ingênuo, pois o mesmo dialoga com as formas comunicativas da poesia e se dispõe, a partir desse contato, a uma relação experimental e mais estreita com a coloquialidade e com um campo de visibilidade afeito às imagens residuais cotidianas, porém nunca tratando-as como simples representação direta. Em entrevista concedida ao poeta Vinícius de Moraes, três anos depois de escrito o prólogo ao livro de Brossa, diz Cabral:

Acredito na poesia de circunstância, quando ela fala de pessoas e fatos que estão na “circunstância” exterior do poeta; mas não acredito quando quer ser meramente ocasional, isto é, nascida de de momentos excepcionais ou especiais do poeta. Para mim, um poema é a soma dos momentos excepcionais e medíocres de um poeta. Poesia é linguagem afetiva, e assim é que tudo pode ser tratado poeticamente. Acho que todos os meios de difusão deveriam ser usados pelos poetas, dentro desse conceito de que poesia é linguagem afetiva: o rádio, a publicidade, a lírica da música popular, o anedotário da cidade, tudo. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 71)

Manuel Guerrero (2003, p. 16) afirma o seguinte no prólogo da antologia de Brossa, *Piedra abierta*: “*Fruto de las nuevas lecturas y de las conversaciones con Cabral, el poeta catalán evoluciona del neosurrealismo hacia un realismo crítico que se concreta en el libro Em va fer Joan Brossa*”. Pode-se dizer que houve uma atitude simétrica, pois não só a obra de Brossa sintoniza-se com outros parâmetros a partir dessa relação: também Cabral realiza um movimento que, em parte, foi impulsionado pelo alento popular da poesia espanhola a que ele devotava elementos mais concretos. Nesses termos, em conjunto com alguns aspectos mais abrangentes da literatura espanhola fundacional –da qual Cabral era leitor crítico– a poesia brossiana pode ser considerada como parte importante em um processo de interlocução e reflexão sobre sua própria poética. Em sua tese apresentada ao congresso de poesia de São Paulo em 1954, *Da função moderna da poesia*, o poeta aborda o tema a partir de renovada defesa das formas que ele diz desprezadas ou subutilizadas pela poesia moderna, como o rádio, “poderoso meio de difusão”, a televisão e as audiências em geral. E acrescenta:

Mas os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as *aucas* catalãs, antepassadas das histórias de quadrinhos), ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. Ou expulsaram-nos da categoria de boa literatura, como aconteceu com as letras das canções populares ou com a poesia satírica. (MELO NETO, 2003, p. 769)

É curioso notar que houve –de modos diversos– na obra do poeta brasileiro e do catalão uma propensão à linguagem concisa e de elementos populares que estrutura, de fato, esse realismo crítico, a preferência por um léxico mais direto, um referenciar-se nas formas da literatura medieval ibérica, na poética dos trovadores, e isso ficou retratado, de maneira mais enfática, em algumas obras dos dois que coincidem temporalmente: em João Cabral, esses aspectos estão presentes nas obras que fazem parte da chamada “trilogia do rio” (produzida de 1949 a 1956) além da defesa que ele faz em ensaios como *Poesia e Composição* (1952) e na tese cujo trecho transcreveu-se acima.

Na obra do poeta catalão, além de em *Em va fer Joan Brossa*, esses aspectos estão também presentes em *Romancets del Dragolí* (1948), com textos escritos na forma do romanceiro ibérico acompanhados de *aucas* desenhadas por Joan Ponç (na edição original). Essas *plaquettes* foram publicadas no mesmo ano de 1948 como parte da revista *Dau al set*.

Sobre esse livro, diz Glòria Bordons (ca. 1998):

Pel que fa als romanços, Romancets del Dragolí és l'únic llibre d'aquesta forma escrit per Brossa. Es tracta d'un llibre ben peculiar on es produeix una simbiosi entre elements populars provinents de la rondallística i de les auques, imatges procedents del món subconscient i elements parateatral, tan estimats per Brossa, com el transformisme o el carnaval. [...] Brossa, com el poeta andalús, uneix el que ja per pròpia naturalesa tenia punts en comú. A més, en usar com a canemàs el romanç i l'auca de ressò carnerià, l'humor i la ironia s'infilren d'un mode natural, de manera que aquest és un dels llibres unitaris de Brossa més divertit i lúdic.

Também sobre *Romancets del Dragolí*, veja-se o comentário de Manuel Sacristán (1990, p. 17):

Document típic d'aquesta boníssima combinació (poesia sobre la poesia i la sensillesa) podrien ser els Romancets del Dragolí; la graciosa exacerbació del vers dur de l'auca i una mena de petrificació del lèxic pel distanciament que implica el joc que s'hi permeten una visió de la realitat terrible que el poeta conjectura en el romanç popular. Simplicitat i poesia sobre la poetització es vehiculen aquí recíprocament.

No livro *Paisagens com figuras*, João Cabral também faz seu comentário relacionado à literatura de Brossa e, especificamente, ao seu *Dragolí*, no entanto o faz em forma de poema longo e através da linguagem de diálogo fluído e direto que o catalão utiliza fartamente:

*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
antes buscava, Joan Brossa,
místico da aberração,
buscava encontrar nas feiras
sua poética sem-razão.
Mas porém como buscava
onde é o sol mais temporão,
pelo Clot. Hospitalet,
onde as vidas de artesão,
por bairros onde as semanas
sobram da vara do pão
e o horário é mais comprido
que fio de tecelão,
acabou vendo, Joan Brossa,
que os verbos do catalão
tinham coisas por detrás*

*eram só palavras, não.
Agora os olhos, Joan Brossa,
(sua trocada instalação),
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.*

(“Fábula de Joan Brossa” in *Paisagens com figuras*, p. 151-52)

É significativo da tendência à investigação crítica, usando como meio o próprio poema, o fato de que os mesmos argumentos defendidos por João Cabral em seu prólogo a *Em va fer Joan Brossa* sejam abordados na “Fábula de Joan Brossa”. A “tese” sobre a poesia do catalão é também defendida dentro do esquema do poema em bloco único cuja repetição de rimas em “ão” caracterizam uma leitura enfadonha e arrastada, dando esse acabamento pouco polido da poesia épica que interessou a ambos e que confere uma textura conversacional ao poema. As rimas sendo toantes e tendo lugar nos versos pares faz com que a “fábula” esteja dentro do esquema do romance tradicional espanhol, mesma forma escolhida por Brossa para os poemas de *Romancets del Dragolí*. Sendo assim, Cabral, além de valorizar o anedótico como matéria do poema, saúda as características “trovadorescas” do poeta catalão –esse diálogo estabelecido com base na sobriedade criadora que tem como meios “carvão e papel de estiva” para escrita e como forma de subsistência o trivial, tanto quanto essencial, “pão com tomate”.⁴¹

Não só na forma a inclinação de Brossa pelo cotidiano é característica enfatizada na “fábula”: ao dizer que ele busca em bairros de obreiros, de “vidas de artesão”, “as sete caras do dado/ as cinco patas do cão”, explicita-se ainda mais a predominância do que parece valorizar na poesia de Brossa, que é a comunicação poética, mesmo que sendo a partir dessa imaginação mais dada à “aberração” (ou ao “mitológico”), o encontro com algo imaginado a partir do prosaico; o texto descritivo, nesse caso, sendo o meio pelo qual se dá tal comunicação e confronto com o real, com a alteridade como meio de expressão. Porém, Cabral não é hesitante quanto ao realismo que propugna; ele mesmo adverte sobre isso, chamando a atenção para que não há, na poesia “real” de Brossa, sentido objetivista tradicional: “*La cosa primordial no consisteix a abandonar la deformació i l’estilització ni,*

⁴¹ Segundo conta-se, o poeta sempre levava consigo pão com tomate nas andanças que gostava de fazer pelos bairros de Barcelona, demonstrando sua destreza nos jogos de mão com cartas, aspectos da arte da prestidigitação que ele sempre cultivou.

simplement, a retornar a una representació clara de l'objecte. El fet primordial és saber quin objecte es va a pintar; quin objecte és digne de pintar-se.” (MELO NETO, 1950, p. 9). Isso se dá com base na escrita que se despe de complexidade semântica, fazendo-se através da depuração das palavras até que apresentem seu coloquial, sua fisionomia mais “plebeia”, até que se tornem a imagem de fatos frugais. Essa escolha pode ser interpretada, segundo Sacristán (1990, p. 22), como “*explicació dràsticament material d'una ànima raspada de tota metafísica*”, ou o contrário do hermetismo que muitos anunciavam na poesia brossiana.⁴²

Na “fábula”, ao repetir a ideia do ver e dos olhos do poeta como uma “trocada instalação”, a imagem poderia ser percebida em um correlativo real na vivência do trauma ocular sofrido por Joan Brossa em um acidente durante a guerra civil e que acarretou problemas de visão irreversíveis. Porém, esse ver mal em termos fisiológicos, o ver em má definição ou com pouco foco, pode servir de mote para o que se interpreta aqui como um trocadilho poético: a instalação ocular é “trocada” também porque opera no seu revés, funcionando como máquina potente de ver, de escrutinar. (Pere Gimferrer, perguntado sobre o que poderiam ter em comum o tango e o cinema, responde, referindo-se a certa influência de Cabral entre os catalães: “*La visualització. El poeta João Cabral de Melo, molt estimat per als de Dau al set, deia que un poeta pot dir coses inversemblants, però mai no visualitzables.*”)

Essa preferência pelo sentido da visão também tem lugar de defesa na própria poesia de Brossa (1999, p. 19): “*Hi ha coses que vistes/ són més senzilles que explicades.*”. Isso vai de encontro também ao desejo de tornar visível (ao mesmo tempo em que se vê) e define certa qualidade fanopeica desta poesia –por vezes cinematográfica– que pode resultar na descrição e sintetização absoluta em alguns casos; por exemplo, naquilo que Manuel Sacristán denominou a “unidade situacional” do poema de Brossa: “*Passa a la meva dreta Tu/ m'has de donar la esquerra/ Posa't bé la gavardina/ Travessa el carrer/ i corre a buscar un taxi.*” (BROSSA, 1984, p. 81). Observação atenta que pode resultar em radicalidade essencial da visão poética, já quase em poema-objeto em “*Un vidre/ i un botó petit*” (BROSSA, 1984, p. 73) e também em “*El tentetieso*”, do livro de mesmo nome: “*Aquí el/ título del libro se levanta/ como un telón.*” (BROSSA, 1998, p. 7), ou nos inúmeros poemas que são como

⁴² De modo mais estendido, no caso da obra de Brossa, o essencial e o trivial são também referências à poesia chinesa que o poeta sempre leu e admirou em haikais e num escritor descoberto na juventude cujo livro, *Chung Kuei, domador de demônios*, Brossa dizia ser um dos seus preferidos.

pequenos roteiros (ou quadros cinematográficos narrados) que parecem dirigir uma ação ou várias, como “*Surt un home*”, de *Em va fer Joan Brossa*:

*Surt un home i es fica en una gruta.
Travessa una dona i se'n va per la dreta.
Passa, volant, un ocell i se'n va.
Al lluny se sent xiular un tren.
Son dos quarts de quatre del meu rellotge.
El cel s'enfosqueix i em sembla que tindrem pluja.*

Pere Gimferrer (2003, p. 11), no texto preliminar da antologia da obra de Brossa, *Piedra abierta*, anota o seguinte sobre certa característica que depreende da obra:

Parece una paradoja que un poeta vanguardista radical, heredero del surrealismo, centre su obra, por una parte, en la reelaboración de las modalidades estróficas clásicas –principalmente el soneto y la oda sáfica– y, por otra, en la recuperación del habla y las formas de vida de los menstrales, opuestos en todo a la moral de la revolución surrealista o del marxismo.

É interessante o que Gimferrer ressalta e estende-se ao caso de João Cabral, que também retomou nas formas de certa tradição literária, principalmente ibérica espanhola, as bases para elaborar uma poesia que estabelece diálogo intenso com a contemporaneidade, dizendo, ao mesmo tempo, de um desacordo ante os conflitos que se abatiam sobre a sociedade; poesia, portanto, como artefato revolucionário em forma e conteúdo. Em ambas as obras, pode-se observar a desenvoltura com que vão, lado a lado, tanto o medieval quanto o contemporâneo, tanto o popular quanto o erudito. Sendo assim, o paradoxo referido no trecho acima por Pere Gimferrer só existe mesmo em aparência, já que a retomada dessas formas é o meio como os dois poetas fazem com que suas respectivas obras retratem temas sociais e políticos inerentes ao seu tempo de maneira a que ganhem em intensidade e comunicação, atingindo mais frontalmente o leitor ao rebaixar as estratégias poéticas típicas do lirismo clássico e incluindo outras –como a denúncia, a burla, o sarcasmo, o riso amargo, o humor negro– de modo que a observação pareça desapaixionada. Nesse termos, os dois poetas se fraternizam na mesma linha especulativa de Stéphane Mallarmé conforme a explica Augusto de Campos (2006, p. 36):

[...] que Mallarmé aceite trabalhar com as formas exteriores da poesia convencional, sonetos e quadras, como um sabotador que preferisse atuar,

com sutil estratégia, dentro do território inimigo, para aí colocar, discretamente, os seus artefatos demolidores: “*Je ne connais pas d’autre bombe qu’un livre.*” Ou como resumiu Sartre: “*La poésie est l’unique bombe.*”

Representando essa atitude de abordagem do passado sob forma de pesquisa inegável para a poesia que se faz num presente, veja-se o dístico com o qual Brossa encerra seu poema “*Peluca*”, que trata –irônica e metaforicamente– da moda com relação ao uso da gravata: “*Somos herederos de la poesía del pasado/ y nos sirve como materia de estudio.*” (BROSSA, 1998, p. 50). Nesse caso, também se vê a posta em evidência do mecanismo do poema dentro dele mesmo.

Assim como é fato a retomada das formas da poesia trovadoresca e de outros esquemas medievais mais conversacionais, também é certo o afastamento da lógica do lirismo clássico nos dois poetas no que tange aos temas e recursos poéticos. Em realidade, vão de um matiz onde caberia do elemento apoético até o extremo do antipoético. Assim como no caso de Cabral, Brossa, em várias de suas poesias (não só da década de 1950) vai colocar em xeque a credibilidade do conjunto de “regras” que traz a poesia aliada somente a aspectos considerados líricos. Essa questão terá transcendência em sua obra e aparece em versos como esse, de “*Testimoniage*”, do livro *Llumenerada*, (1961-63): “*L'estrella que s'esberla no m'alarma./ La ploma de poeta és la meva arma/ i brando aquest sonet com un punyal.*” De João Cabral, poderia também transcrever-se vários exemplos, porém elege-se um em particular por ter a força evidente e indicativa de um momento de crise, seguida de ruptura, no qual há uma explosão reflexiva e criativa. São os versos que abrem a seção II de “*Psicologia da composição*”:

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

Eu me refugio
nesta praia pura
onde nada existe
em que a noite pouse.
(“*Psicologia da composição*”, p. 93)

O prólogo a *Em va fer Joan Brossa* e a “*Fábula*” dizem, então, de um ponto de vista de João Cabral que está relacionado ao seu próprio momento de definição a partir do

cânone poético brasileiro, quando evidenciava-se em sua poesia elementos que a situavam em uma posição diversa daquela representada pelas tendências mais disseminadas. O poeta defendia, entre outros aspectos relacionados à autenticidade do fazer poético, a busca da dicção pessoal e, além disso, um encontro com as formas populares. O poeta Jaume Josa (2008), que esteve presente ao reencontro de Cabral e Brossa no Rio de Janeiro em 1993, também vê, como Sacristán, essa emulação que há na interpretação do prólogo de Cabral. Assim a explica: “*Un privilegi haver estat manta vegades el seu xofer [de Brossa] i assistir a la retrobada, al Brasil, amb João Cabral de Melo. Brossa senyalava el cap amb el dit i deia: ‘Sempre porto Cabral aquí. Va ser la xispa!’ Podríem canviar el nom del gran llibre Em va fer Joan Brossa per ‘Em va fer João Cabral de Melo’.*”

Ainda assim, há conexões históricas importantes que tornam próximos os ambientes sociais e políticos dos dois poetas (guardadas as particularidades dos processos em cada país), já que vivia-se a experiência caudilha na Espanha –experimentada em intensidade na Catalunha– e o ambiente após a recém promulgada constituição de 1937 no Brasil, que tinha caráter autoritário e centralizador, destituindo a sociedade de direitos básicos. Sendo assim, João Cabral detecta, como explicação do afastamento dos escritores dos assuntos “do público”, uma interdição também de fundo político. O momento ao qual se refere, no texto abaixo, exemplifica claramente essa atitude de escritores brasileiros com relação à instauração da ditadura da chamada Era Getúlio Vargas (presidente brasileiro) em 1937:

Os escritores se afastaram do público porque se afastaram de seus assuntos por diversos motivos: inclusive medo e comodismo; de 1937 em diante, muitos dos assuntos correntes na literatura da época se fizeram perigosos. [...] É comum indagar-se porque os romancistas nordestinos cessaram de escrever ou perderam seu sentido de denúncia social depois de 1937. [...] A partir daquele ano, os poucos daqueles escritores que continuaram a escrever deixaram de tratar dos temas de suas províncias (o que é uma forma de fazer-se menos direto) ou tentaram o romance psicológico. (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 131)

Postura similar é manifesta com relação à literatura espanhola, a partir da qual declarava uma afiliação ao que nela havia de raízes populares e com predominância de atmosferas e texturas mais concretas, o que –em termos por ele definidos– excluía a maior parte da poesia feita sob o regime de Francisco Franco, por padecer de uma “obrigação” a abstratizar-se radicalmente, tomando feições mais introspectivas, sob risco de parecer “subversiva” ou militante. Nesse sentido, fez um declaração em 1953, sobre a preponderância

do elemento metafísico na poesia vigente na ditadura franquista: “Modernamente, em poesia, prefiro a fase que vem de Antonio Machado até Miguel Hernandez e dou menos importância à poesia metafísica que foi posta em moda pelo atual regime político.” (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 132). Entende-se bem, sob esse viés, a admiração de João Cabral pela poesia de Brossa, que não “capitula” diante das restrições políticas estendidas ao ambiente cultural e social.

Em conclusão, apesar dos paralelos, é fato que os caminhos tomados pelos dois poetas divergem consideravelmente em muitos pontos, já que Joan Brossa, por exemplo, serviu-se das formas inconscientes como base para quase toda sua produção poética, segundo defendem alguns estudiosos de sua obra, como Sacristán (1990, p. 10): “*No es pot pas dir que Brossa hagi abandonat mai del tot l’automatisme.*” O próprio Brossa confirmou mais de uma vez essa escolha ao afirmar que o poeta também era um mágico, um prestidigitador. Já João Cabral amadureceu em sua poética (pode-se mesmo dizer que radicalizou) essa relação com certos elementos de comunicação na poesia, deixando de lado –pelo menos como projeto racional de construção– a pura emanção da inspiração inconsciente. O próprio Joan Brossa declarou essa diferença, interpretando-a com base em um termo peculiar, afirmando ser sua poesia “mais sensitiva”:

Não posso dizer que sua poesia (de Cabral) tenha me influenciado. Nossos trabalhos são bastante diferentes. A poesia de Cabral é racional, cerebral, tem versos curtos e agudos. A minha tem muitas imagens e é mais sensitiva. A influência de Cabral veio de outra parte, da maneira de expressar a preocupação social na arte. Até hoje sigo algumas de suas sugestões e incorporei o elemento crítico no meu trabalho. (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 17)

Pode-se afirmar, de todo modo, que nos dois casos é verificável uma ruptura, em diferentes graus –com o surrealismo ou o neosurrealismo (ou *hipnagogismo*), no caso de Brossa– porém, João Cabral leva adiante essa proposta até o que poderia ser seu extremo, numa distensão máxima desse desejado racionalismo e busca consciente da composição que ele retirara das lições lidas, por exemplo, em Le Corbusier quando jovem poeta iniciante.

Um tema incontornável da relação de João Cabral, não só com Brossa, mas com

os artistas catalães, é o protagonismo que o pensamento marxista teve em suas discussões⁴³. É possível admitir que essas conversas deveriam dar-se tanto no campo de seu interesse estético quanto em relação à situação política e social por que passava a Espanha, e especialmente com respeito à situação vivenciada na Catalunha, já que os assuntos políticos tinham protagonismo na preocupação do intelectual brasileiro, como parte intrínseca da conjuntura em que vivia durante aqueles anos. Vários comentadores da biografia de Brossa demarcam a informação de que João Cabral foi o responsável pela “adesão” do poeta ao marxismo, sendo esse fato, em certo sentido, verificável: o próprio Joan Brossa, assim como Tàpies e Arnau Puig, declararam em algum momento essa influência, conforme está em algumas citações transcritas neste trabalho⁴⁴.

De todo modo, é bom ter em conta o fato de Brossa não ter formalizado nunca uma postura comunista ou marxista; nem sequer afiliou-se ao PSUC (*Partido Socialista Unificat de Catalunya*) –apesar de saber-se que era simpatizante– numa época em que muitos artistas o faziam para marcar uma postura política clara frente à ditadura franquista e à perda de direitos civis na Catalunha. João Cabral, tampouco, era formalmente afiliado a nenhum partido de esquerda, apesar de que naquela época mantivesse um estreito diálogo de teor político em defesa de tendências de esquerda com alguns de seus amigos e correspondentes; de todo modo, como artista, o que lhe parecia mais incisivo para o discurso poético era partir do fato social, e não do político em si, pois isso seria aspecto limitador da liberdade de criação e, como tal, nada recomendável: antes, uma escolha a se evitar. Desse modo, não há dogmatismo, no sentido político, nessa interferência crítica de João Cabral. Antes, o engajamento é visto como algo mais amplo, questão de índole e psicologia de cada poeta:

Se ele [o intelectual] está identificado com os anseios populares e se ele acha que é capaz de expressar os anseios populares, claro [deve ser porta-voz dos anseios populares]. Mas é preciso que ele esteja identificado com os anseios populares –e não com o programa de um partido político, que dura dois anos! [...] Você fala em povo. Mas o que é povo? [...] É uma quantidade enorme de pessoas, com interesses contraditórios. como falar em nome do povo? Você fala em nome de uma classe, em nome de uma ideia –que pode estar no povo. (MELO NETO apud ATHAYDE, 2000, p.82)

⁴³ Ao amigo e poeta, Lêdo Ivo, em conversas pessoais, o escritor se definiria várias vezes como “ateu, materialista, marxista-leninista e comunista.” Porém, apesar dessa clara postura materialista, àquela época isso representava mais uma tomada de posição estética à esquerda, como muitas vezes Cabral ressaltou, em contraposição clara a certa poesia católica representada por poetas como Murilo Mendes e Jorge de Lima, no Brasil.

⁴⁴ Consultar em ANEXOS as declarações de Arnau Puig sobre as posturas políticas de João Cabral àquela época.

Essa postura também está documentada na fala de Brossa (apud PERMANYER, 1999, p. 88): “*Cabral argumentava que en nom de cap ideologia política concreta es podia dir com havia de treballar un artista o un escriptor.*” O crítico Félix de Athayde (2000, p. 20) corrobora o mesmo ao falar da escritura de João Cabral: “[...] uma poesia social sem partidatismo que não seja o partido do homem.” Também sobre esses termos, Joan Brossa dá o testemunho que se segue:

Cabral sempre dizia que a poesia e a arte deveriam ter algum comprometimento, mas que isso não poderia ofuscar a personalidade do artista. Na época a moda era o realismo socialista. E ele não concordava com os preceitos desse realismo, na medida em que inibiam a força individual. Para Cabral, a força individual, aquilo que é do artista, não poderia ser oprimido por nenhuma ideologia. (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 16)

Nas obras de ambos é evidente uma postura crítica contra uma situação estabelecida, política e socialmente, formas de desacordo mais implícitas em Cabral e tendendo a mais explícitas em Brossa. João Cabral, sendo representante por questão familiar de uma classe de privilégios na sociedade brasileira, faz a crítica aguda dessa mesma classe a partir de seu interior em muitos de seus poemas. Joan Brossa, vindo de uma família de classe trabalhadora, produz uma obra que quase sempre demonstra uma empatia com essas mesmas classes desfavorecidas. Ambos evidenciam uma postura alinhada com o humanismo. Glòria Bordons (2001, p. 2) comenta sobre essa a faceta comprometida de Brossa: “*Fins i tot, un cop instaurada la democràcia, no deixà mai de criticar qualsevol intent de repressió de les llibertats.*”.

Os dois poetas aproximam-se ao pensamento marxista, mas sem apelar ao que ele pode ter de ortodoxia, muito menos de dogmatismo, e sim de acordo com uma heterodoxia libertária, demonstrando uma postura ética e filosófica que se lê nos respectivos trabalhos a partir da literatura e da linguagem assumida como fenômeno social. Cabral continuaria fiel a esse compromisso ético da escrita e a essa intenção apontada aos temas sociais, como dá prova a fala colhida em entrevista em 1968 (apud ATHAYDE, 2000, p.16): “O poeta, ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca.” Não obstante tal forma de pensar, a poesia que se projeta dela esquivasse de apelos a qualquer função emotiva, muito menos doutrinária, apoiando-se em formas de representação libertárias, no sentido de livres de abordagem ou considerações morais. É uma

poesia paradoxal no sentido de criar a atmosfera de crítica política através de outros elementos, sem ser partidária. Esquivando-se de exercer poder ideológico ou dogmático, o que sobressai desse texto é o próprio poder da linguagem, de sua potência revolucionária. Dessa atitude, diz Félix de Athayde (2000, p. 15): “JCMN nunca engessou seu materialismo dialético em ortodoxias. Seu temperamento é crítico, da mesma genealogia do de Marx. A crítica sempre foi característica e instrumento de sua inteligência. [...] E o pensamento crítico que não aceita nenhuma ortodoxia torna a análise mais rigorosa.”

Do pensamento de Marx aplicado à arte, em ambas obras (como em várias obras de grandes representantes de diversas expressões da arte no fim do século XIX e no século XX) percebe-se uma atenta inquirição racionalista do mundo, uma abertura dialética que conduz certos fios dessas poéticas. Pode-se dizer que os dois autores estão mais próximos a uma atitude iluminista, pois apostam num certo progresso que vem da racionalidade. Quando Cabral exalta em Brossa a abordagem do motivo humano, o diz também como crítica às correntes modernistas europeias que haviam submergido a possibilidade da crítica objetiva da realidade.

Aquilo que é marcante da crítica marxista, nas duas obras produzidas naqueles anos, é a valorização do dado histórico, porém nunca sem preocupação estética e a rejeição ao formalismo em si mesmo. Percebe-se que a superação desse formalismo, em ambos, não se dá simplesmente por meio de uma visada sincrônica ao passado; o que diz o crítico Boris Schneiderman (2011, p. 177) com relação aos escritos do linguista Roman Jakobson também definiria o modo como Cabral e Brossa abordam a motivação histórica na poética: “[...]um historicismo que não vê na História apenas o estudo do passado. O que [Jakobson] quer é ver nas obras, tanto do passado como do presente, aquele fluxo que nos permite discernir o essencial e que nos obriga, inequivocamente, a uma visada para o futuro.”

A recusa ao formalismo, desse modo, não quer dizer que o aspecto estético ou os “procedimentos” (para usar um termo do próprio formalismo russo) estivessem esquecidos, como se nota no fato de que ambos os poetas voltaram-se a estruturas rítmicas e versificações bastante peculiares e definidoras de épocas ou estilos. O que buscavam era conjugar o material tipicamente humano a pesquisas formais, porém sem apoiar-se em representações diretas de caráter político. Joan Brossa fez questão de lembrar várias vezes o que se passava naquele momento político da Catalunha com relação ao que fomentavam artisticamente e à presença de Cabral: “*El 1950 els comunistes catalans eren presentats en el propòsit de*

remarcar la dimensió política de les nostres obres sense abandonar el camí de la renovació. En aquest punt, i en la perspectiva d'aquells anys també estem en deute amb el poeta i diplomàtic João Cabral de Melo, que residia a Barcelona.” (BROSSA, 1979, p.). Segundo o crítico Mário Faustino (apud ATHAYDE, 2000, p. 15), João Cabral “sabe que a poesia tem problemas culturais, políticos, éticos, estéticos.” Porém não faz apologia explícita de posturas políticas na obra; essa apologias, se haviam, teriam como seu ambiente natural de exposição as tertúlias e discussões intelectuais entre amigos:

Não escrevo poesia política e contestatória; não participo de luta política. Considero-me contemporâneo, pois minha poesia reflete certas preocupações da época e, quando falo da miséria de Pernambuco, estou sendo mais que contemporâneo: essa miséria ainda existe. O poeta, por grande que fosse, não modificaria o comportamento político dos homens.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 79- 80)

Parte importante da ética que acompanha esse modo dialético também se pode atestar na maneira coerente frente à literatura, na exigência com a obra e na acepção do trabalho criativo como fazer intencionalmente intranscendente por sua feição universal e pública, na consciência autocrítica a permear o processo, na reflexão sobre o poético culminando em metapoesia, no apego à essencialidade e à força de síntese expressiva (ideogramática em certa poesia de Brossa), na depuração do universo lírico como meta. Todas essas medidas se fazem ver em ambas poéticas, não obstante apresentando resultados bem distintos. Assim, lê-se no poema “*La pedra oberta*”: “*Primer esbosso amb llapis el que serà/ el poema i després l’escric en tinta/ sobre una quartilla./ Sempre procuro de sintetizar.*” (BROSSA, 2003, p. 466). E em “*Escultura Dogon*”, de *Museu de tudo* (1966-74):

Ser deste mundo agreste
que, apesar de sem pedra,
é à beira do fazer-se
pedra a seca falésia,

desenvolve no artista
laconismo de gesto,
um fazer mais lacônico,
sem redondos, severo.

Tratando até a madeira
dá-lhe perfil só arestas,
a fatura lascada
de quando a pedra quebra.

(“*Escultura Dogon*” in *Museu de tudo*, p. 403)

Apesar de Brossa jamais ter renunciado ao universo de magia em sua obra, é certo que as inquietações estéticas e políticas que eram discutidas entre os dois poetas naquela época ficaram evidenciadas na poética do catalão; e não só na que foi produzida durante aquela década de 1950, como se demonstra lendo sua obra de maturidade.

Densidade, peso e espessura são os aspectos que João Cabral ressalta na “Fábula de Joan Brossa” como descobertas na literatura desse poeta “buscão”: as coisas por detrás das palavras, como ele ressalta. Nesse ponto, parece que a interpretação do crítico brasileiro cede um pouco ao peso de suas próprias “obsessões” –à sua atitude quase disciplinar em relação às obras de alguns autores que conheceu pessoalmente– daquilo que poderia representar um arcabouço estético ideal ou, pelo menos, mais orientado às suas próprias idiossincrasias compositivas. Ainda assim, não pode-se afirmar categoricamente que esses conceitos não se apliquem à poética de Brossa tal e como Cabral teve contato com ela; nem tampouco pode-se negar que o jovem intelectual brasileiro apontou uma possibilidade para a qual talvez o poeta catalão já estivesse encaminhando-se, mas que, porém, se faz mais marcada a partir desses diálogos amigáveis e na mútua admiração que culminam na edição de *Sonets de Caruixa*, no prólogo aqui destacado e na “fábula” homenagem. Nesse sentido, as palavras de Sacristán poderiam fazer-se a favor também da literatura de João Cabral: “*Que l’essencialitat de la poesia de Brossa s’instrumenti sovint per vies molt literàries, com poesia sobre la poesia (la popular o una altra), o per altres procediments d’artesà o de mandarí, implica consciència crítica de l’ofici.*” É certo que os dois coincidiram em muitos aspectos importantes que estão relacionados às orientações que antecedem as seleções conteudísticas e formais, mas sobretudo estiveram próximos num campo que pode ser traduzido como o da atitude ética-poética.

2.2 Preâmbulo a *Grabados populares del Nordeste del Brasil*

O artista verdadeiramente revolucionário, portanto, nunca se ocupa apenas com o objeto artístico, mas com os meios de sua produção. O “engajamento não se limita à apresentação de opiniões políticas corretas pelo crivo da arte; ele se revela no grau em que o artista reconstrói as formas artísticas à sua disposição[...]

Terry Eagleton

Em 1963, o *Servicio de Propaganda y Expansión Comercial del Brasil*, em Madri, editou um livro sobre a técnica da ilustração com xilogravuras típica da literatura de cordel nordestino; o título era *Grabados populares del Nordeste del Brasil*. Esse livro foi a faceta editorial do projeto através do qual se expôs –em Madri, Barcelona, Sevilha, além de Paris, Basileia, Lisboa e Porto– uma significativa seleção de xilogravuras originais, e também as matrizes em madeira das mesmas, numa forma de dar a conhecer essa manifestação da cultura plástica nordestina.

O estudo *Grabados populares del Nordeste del Brasil* é assinado por Ángel Crespo, poeta, amigo pessoal, além de tradutor ao castelhano de grande parte da obra de João Cabral. Nada mais natural que fosse o próprio poeta brasileiro quem assinasse o texto preliminar ao ensaio pois, além do mais, naquela época, Crespo era diretor da *Revista de Cultura Brasileña*, iniciativa editorial que o próprio Cabral, como cônsul do Brasil na Espanha, confiara a ele.

O ensaio de Ángel Crespo, em sua integridade, já havia sido publicado na própria *Revista de Cultura Brasileña* em seu segundo número datado de outubro de 1962. As novidades dessa publicação da qual se trata agora, além do próprio texto de João Cabral e do fato de aparecer em formato de livro, são as várias reproduções de xilogravuras nordestinas que acompanham o estudo, no total perfazendo 66.

O texto preliminar é curto, como costumam ser os escritos dessa natureza, e cumpre a função básica de apresentar e contextualizar o assunto do qual se vai tratar, falando sucintamente sobre ele. No entanto, tem um interesse enquanto reflexão crítica sobre um modo de manufatura popular que diz, ao mesmo tempo, das preocupações compositivas levadas a termo por João Cabral.

O primeiro destaque que se dá ao escrito, é a menção, quase ao princípio, às manifestações da arte popular. Conforme já foi realçado em outras partes deste trabalho, a preocupação do escritor com as formas populares e sua retomada de alguma delas é uma tônica no processo evolutivo da obra, bem como tema do qual o escritor ocupou-se teoricamente (porém também na prática, como editor e tipógrafo, por exemplo) em vários pronunciamentos ou textos (como na conferência ditada em 1952, *Poesia e composição* e *Da função moderna da poesia*, de 1954). Afirma Cabral no texto preliminar de que agora se ocupa(1963, p. 7):

Si la mecanización del mundo moderno ha dejado al margen, casi intactas, unas cuantas manifestaciones de arte popular; hoy vivas todavía por representar actividades de contenido económico, al progresar las técnicas tipográficas, el grabado en madera fue una de las primeras en desaparecer. Es claro que se continúa grabando en madera, como se continúa haciendo litografías y empleando técnicas dadas de lado por el desarrollo industrial. Pero esos géneros sobreviven en la actualidad como creaciones de artistas individuales, preocupados por problemas de expresión personal y atraídos, quizá, precisamente por lo que esos géneros ganaron al ser dejados al margen. Ya no con el carácter de industria, de utilidad, que tuvieron antes, carácter que parece importante para comprender hasta qué punto es popular todo lo que se presenta como arte popular.

Conforme pode-se constatar, através do texto se faz presente a defesa de alguns fundamentos da literatura de Cabral: a valorização do artefato que há no trabalho criativo, a expressão pessoal, particular, através da técnica popular mais ampla. Entre essas questões, uma opinião em especial parece bastante significativa desse modo de estruturar o pensamento criador, que é a observação de que os artistas que se debruçam sobre a pesquisa de sua própria expressividade sentem-se atraídos por essas formas “arcaicas” de arte “*precisamente por lo que esos géneros ganaron al ser dejados al margen.*” Pode-se interpretar que, ao perder o caráter de utilidade (ou industrial, como ele denomina) essas formas seriam, segundo seu ponto de vista, idôneas a propostas de releituras à medida de uma contemporização artística; ou veículos de novas maneiras de expressão advindos da pesquisa de certos artistas inquietos e em busca de renovação. O que João Cabral defende ajusta-se exatamente com os meios e fins –procura e experimentação– em seu engajamento estético, dando provas de uma coerência que é exaurida tanto na obra poética em si quanto nas diversas críticas a outros artistas e formas de artes levadas a cabo por ele.

Transcreve-se outro trecho longo em que comenta a faceta popular e artesanal do tipo de xilogravura que se apresenta na exposição. Também aqui se faz notar a importância dada por Cabral ao ofício propriamente dito, ainda com todo seu caráter precário (primitivo, em suas palavras). Faz uma verdadeira advertência contra uma visão antropocêntrica de cultura que pensa os modos de produção concentrados unicamente em zonas definidas de bem estar econômico. Sendo assim, estabelece um tom de provocação ao afirmar que há toda uma indústria cultural com sua própria dinâmica interna funcionando nesse lugar geográfico de acentuada miséria material (o Nordeste do Brasil) e que ainda concilia os meios de produção com o trabalho do artista-artesão:

Los grabados del Nordeste brasileño aquí reunidos, casi todos, han sido realizados con vistas a un fin: ilustrar las cubiertas de folletos de poesía popular; generalmente poemas narrativos anónimos, tradicionales en aquella región del Brasil. Tales poemas, escritos por poetas casi analfabetos, son impresos en pequeñas tipografías primitivas e ilustrados con el tipo de grabado presentado en esta exposición. Toda esta literatura se produce con la mayor regularidad: como la literatura de las zonas culturales más avanzadas, tiene sus autores, sus editores, impresores, ilustradores y libreros, y constituye la forma cultural más viva en toda una región que destaca, además, entre las otras del país por la vitalidad de todos sus géneros de arte popular. (MELO NETO, 1963, p. 7)

Para concluir seu texto de abertura, Cabral aposta que os gravados que ilustram o livro (e que são apresentados na exposição) devem despertar a curiosidade não só dos aficionados à arte popular, como também daqueles interessados pela técnica específica da xilogravura. Nesse ponto, marca também uma opinião reiterada em outras críticas ao afirmar que, a esse segundo grupo, o conjunto deve causar ainda mais impressão *“porque podrán apreciar, en un género que parece haber llegado a extremos de gratuidad formalista, como aborda la madera y resuelve sus problemas el artista no refinado, el grabador directo del pueblo.”* Novamente, declara sua rejeição pelo formalismo e confronta a essa postura uma outra, de aprendizagem diante do objeto artístico, resolvendo-o de acordo com as idiosincrasias surgidas durante o próprio processo de aparecimento ou feitura do mesmo e de acordo com a necessidade e índole do artista. Contra um fim em si ou aquilo que se quer pré-fabricado, a atitude de observação, pesquisa, tentativa e erro é preferente no discurso em busca dessa expressão artística pessoal.

Cabral também ressalta as qualidades de artefato da técnica xilográfica, numa incursão às ideias de Walter Benjamin, que opõe à noção romântica do autor como criador, a do autor como produtor ou fabricante. *“Um conceito de produção artística como esse (do romantismo), baseado na inspiração e no individualismo, faz com que seja impossível conceber o artista como um trabalhador enraizado em uma história específica, com materiais específicos à sua disposição.”* (EAGLETON, 2011, p. 123).

Esse texto curto de João Cabral é recorrente da mesma defesa que faz Benjamin do teatro brechtiano; de Bertold Brecht como um autor prolífico porque também *“capaz de levar outros produtores à produção”*. Ou, para dizer, mais radicalmente, conforme Benjamin: *“Um autor que não ensina nada aos escritores não ensina nada a ninguém.”* (BENJAMIN, 1987, p. 132). Uma recepção crítica possível a partir dessa pequena introdução é, para além de qualquer enaltecimento puramente discursivo (portanto gratuito) das artes populares, uma

posta em evidência da indústria e mercado que há em torno à xilogravura nordestina e, principalmente, uma defesa radical da expressão pessoal na arte e das potencialidades que há nessa técnica primitiva específica como modelo para os problemas artísticos contemporâneos, aqueles que tomavam o tempo de reflexão e estudo do próprio João Cabral.

3 A PINTURA COM RELAÇÃO À LITERATURA

[...] o que me interessa em todas as pinturas é a semelhança, isto é, o que para mim é a semelhança: o que me faz descobrir um pouco o mundo exterior.
Alberto Giacometti

Enquanto o artista está dedicando todos os seus esforços a agrupar da maneira mais pura e lógica os elementos formais, de modo que cada um seja necessário em seu lugar e nenhum prejudique o outro, um observador leigo pronuncia palavras devastadoras: “Não parece nem um pouco com o meu tio!” O pintor, se tiver os nervos disciplinados, permanece em silêncio e pensa: “O tio não importa! Só que tenho que continuar construindo... Esse tijolo aqui está um pouco pesado e acho que desloca a coisa toda para a esquerda; vou ter que pôr um contrapeso significativo no lado direito, para restabelecer o equilíbrio.
Paul Klee

3.1 Interrogações a partir da pintura

En mayor medida que los hombres y las mujeres corrientes, el pintor, escultor, músico o poeta relaciona la materia prima, las anárquicas prodigalidades de la conciencia y del subconsciente, con las latencias, a menudo inadvertidas e inexploradas ante él, de la articulación [...] Las lecturas, las interpretaciones y los juicios críticos del arte, la literatura y la música ofrecidos desde el interior mismo del arte, la literatura y la música son de una penetrante autoridad, raramente igualada por los ofrecidos desde fuera, los presentados por el no creador, es decir, el reseñador, el crítico, el académico.
Georges Steiner

A partir da leitura do conjunto da obra de João Cabral, pode-se constatar seu interesse recorrente pelas artes plásticas, em particular pela pintura, em trazê-las a um espaço de exposição sob uma visada analítica –e invariavelmente também como ferramenta autocrítica– através de seus textos. Conforme já se expôs através do presente trabalho, há vários poemas em que essa intenção dialógica com as artes é elaborada –de modo entre observador e reverente, sempre inquiridor, em todo caso– a respeito de concepções e experiências sensíveis de reconhecimento do mundo típicas de alguns artistas ou modos de expressão artística.

Em seu primeiro livro publicado, *Pedra do sono*, figuram dois desses poemas diretamente “indagadores” sobre a questão da expressão através da pintura: “Homenagem a

Picasso” e “A André Masson”⁴⁵ guardam uma semelhança, não só pelo fato de serem os dois pintores nomeados representantes célebres do cubismo, mas com relação à escolha pela qual se faz a abordagem do tema. Ambos os poemas aludem a certos modos expressivos dos pintores naquilo que, provavelmente, é a evocação de obras específicas de uma fase:

O esquadro disfarça o eclipse
que os homens 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” in *Pedra do sono*, p. 53)

Tudo indica que o poema refere-se a obras do período em que Pablo Picasso inicia a experimentação com a técnica de *collage* e em que o violino –além da guitarra e do bandolim– era uma das peças pictóricas frequentes em seus estudos. Certo é que o cubismo exerceu um interesse especial na primeira fase poética de João Cabral e algumas de suas características construtivas, ou modos de observação do objeto artístico, aparecem em outras fases posteriores. Interrogado sobre sua relação com a pintura, o poeta responde: “*Entre los modernos, confieso que el cubismo, para mí, es de la mayor importancia. No sólo el cubismo como pintura, sino también como teoría artística. Y también toda la pintura abstracta constructivista. No la pintura abstracta llamada lírica; pero la abstracta geométrica, constructivista, me interesa mucho.*”

Em “Espaço jornal”, que figura também no primeiro livro, Cabral reconhece e confirma essa ascendência: “Eu tive a idéia do poema vendo umas reproduções cubistas, de Picasso, Braque, trabalhos que usavam colagens com jornal⁴⁶.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 29).

Tomando-se o poema transcrito acima, conjuntamente com “A André Masson” e “Espaço jornal” (não aleatoriamente, os três poemas aparecem em ordem consecutiva em *Pedra do sono*), percebe-se que a intenção comum parece ser verificar como se comportam os elementos-palavras no poema se dispostos conforme uma ordenação regida por regras

⁴⁵ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 419).

⁴⁶ A primeira edição de *Pedra do sono* esteve sob a iniciativa editorial de Vicente do Rego Monteiro, pintor afiliado ao cubismo e também artista gráfico e tipógrafo que trouxera de Paris, cidade em que habitara, reproduções cubistas que apresentou em primeira mão aos integrantes das tertúlias intelectuais em que participava no Recife, entre eles o jovem poeta João Cabral.

particulares. A partir dessa disposição, o poeta parece querer comprovar como figuram esses elementos, aparentemente aleatórios, em atuação conjunta e de acordo com estratégias nomeadas e testadas no cubismo. Dessa verificação (ou método indagador), expõe sua “colagem” resultante, experimentando nessa composição as formas (palavras e conceitos) em constante contraste, alternância e sobreposição: “No espaço jornal/ a sombra come a laranja/ a laranja se atira no rio,/ não é um rio, é o mar/ que transborda de meu olho.” O que, à primeira vista, pode passar como descrição de um quadro ou de um estilo individual (em “Homenagem a Picasso” e “A André Masson”) é a discussão de um modo de compor –retomando a sua técnica– a que soma-se a cosmovisão do poeta e outros ajustes sensoriais e visuais. Assim explica Guilherme Merquior o cubismo praticado por João Cabral:

¿Cuál será el método de esa incansable atención? Los rayos X y el cubismo. Radiografía, como penetración de lo más interior, de lo menos epidérmico, del alma misma de las cosas, que se esconde y que el poeta saca a luz con su retina de microscopio. Cubismo, porque esta poesía se vuelve plástica mediante lo visual, pero sobre todo por la correlación de planos, por la multiplicidad de sentidos, por el contrapunto de imágenes que cercan a la cosa por su lado sensible y por el concepto, por lo físico y por lo humano. Correlación, en consecuencia, menos que interpenetración. Está en ella el origen del poema en serie, del serial donde la caza del objeto (persona o cosa) sucede en los flashes de distintos ángulos, en los cortes, en los closes, que sólo la técnica flexible del cameraman consigue unir sin pérdida de fluidez [...] (REVISTA DE CULTURA BRASILEÑA, n. 1, 1962, p. 39)

Além do espaço dado à discussão da pintura nos poemas, o escritor também ensaiou o tema em prosa. É curioso perceber essa presença, tão esparsa quanto constante, de textos assinados por Cabral para apresentações de exposições artísticas ou introduções ao estilo de algum pintor.

O primeiro desses textos de que se tem notícia é dedicado a Lasar Segall (1891-1957), pintor lituano naturalizado brasileiro. O pequeno artigo denomina-se “Sobre Segall” e foi publicado na Revista Acadêmica em 1944. Nele, já está registrada a importância que o escritor sempre daria à emulação que a pintura –ou técnicas compositivas específicas de pintores– tinham em sua trajetória. Outros textos dessa natureza podem contar-se entre seus escritos, alguns ainda inéditos. Entre esses, tem-se constância de um prefácio para exposição do brasileiro José Maria Dias da Cruz no Rio de Janeiro (texto inédito); outro que faz as vezes de apresentação à exposição da pintora primitivista, Lucy Calenda, que teve lugar em Madrid em 1962; também um texto curto que é a introdução à pintura de Abelardo Zaluar e outro,

também inédito, sobre exposição do pintor Cândido Portinari⁴⁷.

Entre os poemas dedicados às artes plásticas está “Exposição Franz Weissmann” que, à semelhança dos escritos listados antes, funciona como apresentação da obra e do escultor para uma exposição que aconteceu no Rio de Janeiro em 1962: o texto utiliza-se tanto de verso quanto de prosa poética para abordar e homenagear a obra e o artista. Mary Vieira (figura igualmente relevante no processo de renovação da arte escultórica no Brasil) também recebe uma homenagem poética em “A escultura de Mary Vieira”. Além desses, outros poemas cuja intenção é a discussão crítica de obras e estilos, são dedicados a Joaquim do Rego Monteiro, Vera Mindlin, Piet Mondrian, Juan Gris, Paul Klee, Jean Dubuffet e Joan Miró. Ainda nessa acepção da arte como parâmetro crítico para a escrita, recorre-se também a correntes artísticas e estilos abrangentes, como em “A escola de Ulm” e “Escultura Dogon”.

3.2 Contato com o ambiente artístico catalão

Apesar da interdição franquista vigente ao tomar posse como vice-cônsul em Barcelona, João Cabral deparou-se com uma atividade prolífica, sobretudo anticonformista, entre um grupo de escritores e artistas plásticos que publicavam revistas clandestinas em catalão e faziam circular a cultura local, ainda que de modo “subterrâneo”. Esse encontro com artistas empenhados na renovação estética e política e com forte sentido da cultura própria tornou-se positivo para ambas as partes, conforme provam as relações de colaboração estabelecidas entre Cabral e alguns desses artistas catalães.

Sem minimizar a importância do contato do poeta brasileiro com escritores, foi no âmbito das artes plásticas que estabeleceu as relações mais transcendentais na sua primeira passagem por Barcelona (1947 a 1950). Teve convívio intelectual com grupos de artistas, entre eles a gravadora Isabel Ponce, o escultor Emili Boadella, o artista gráfico Enric Tormo, o crítico Rafael Santos Torroella. Entre os pintores, conviveu tanto com os que representavam a nova geração –como Ramón Rogent, Modest Cuixart, Antoni Tàpies, Pere Tort e Joan Ponç– como com Joan Miró, a cuja obra já se havia dedicado uma grande retrospectiva

⁴⁷ Os textos originais aos quais se refere estão arquivados no acervo do escritor, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro. Não foram ainda recolhidos em livro.

internacional.

Joan Ponç, Pere Tort e Isabel Ponce radicaram-se mais tarde no Brasil⁴⁸, muito possivelmente sob influência do que João Cabral propagara sobre o ambiente artístico brasileiro, que tomara fôlego novo e amplo espaço de ação depois da Semana de Arte de 1922, movimento que instaurou o modernismo no país e que teve importância vital para o rumo que tomaria a literatura e as artes plásticas a partir daquele momento. Como prova do interesse em divulgar jovens artistas e certa cultura catalã, sabe-se que o escritor foi responsável pela edição da segunda obra impressa de Ponç: *Joan Ponç, deu litografies*, que teve a colaboração de Enric Tormo como gravador e foi publicada em 1949 sob auspício financeiro do poeta.

3.3 Ensaio sobre a pintura de Joan Miró

3.3.1 Antecedentes: o encontro de Joan Miró e João Cabral

Por intermédio de Joan Prats, Cabral foi apresentado ao pintor Ramón Rogent. Por essa época, idos de 1947, Rogent o apresentou a Joan Miró, que acabara de voltar de Nova York, onde passara parte daquele ano pintando um mural para um hotel em Cincinnati.

Àquela altura, o poeta fora encarregado por um colecionador de arte (seu primo, Josias Carneiro Leão) de ser mediador da compra de uma obra de Miró que lhe havia interessado. Portanto, a primeira visita de Cabral ao pintor teria um caráter essencialmente comercial, não fosse o poeta entusiasta e apreciador das artes plásticas. Sendo assim, esse primeiro encontro teve outras repercussões mais transcendentais.

Afinal, Cabral não logrou a compra da tela encomendada, mas a ocasião em que conheceu Miró logo passou do formalismo –que marcava a visita de um representante da diplomacia brasileira e comerciante “casual” a um já famoso pintor– a um encontro de

⁴⁸ Joan Ponç viveu durante dez anos em São Paulo, onde expôs e foi premiado na Bienal da cidade e onde fundou uma escola dedicada à investigação das artes visuais, estabelecendo uma relação duradoura com um dos mecenas mais importantes do país, Francisco Matarazzo Sobrinho, fundador do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da própria Bienal Internacional de Arte.

afinidades. Joan Miró o recebeu, com a formalidade devida, no andar onde morara seu pai, decorado de maneira burguesa e severa, no mesmo edifício onde havia nascido em *Passatge del Crèdit*. No entanto, vendo que a conversação evoluía em termos cada vez menos comerciais e mais artísticos, o pintor convidou Cabral ao seu *atelier* localizado no mesmo edifício, um andar acima. Essa mudança de ambiente, que definiu a aproximação entre os dois, é assim descrita pelo biógrafo de João Cabral:

O cenário muda radicalmente, móveis modernos, telas inacabadas, ambiente arejado e uma agradável desordem. Cabral tem a sensação de que alguns degraus de escada bastaram para ter saltado todo um século. Não está errado. Nosso descobridor se descontrai e Miró se surpreende: “Pensei que um diplomata preferisse um ambiente mais austero”, desculpa-se. (CASTELLO, 2006, p. 88)

Esse foi o primeiro de outros encontros e conversas que aconteceram acerca de temas de interesse comum. O pintor contava-lhe sobre suas passagens por Paris e a relação com os surrealistas, assunto pelo qual Cabral interessava-se vivamente pois, desde a publicação de seu primeiro livro até aquele momento, que marcava o curso da escrita de *Psicologia da Composição*, o poeta vinha fixando-se em soluções cada vez mais apoiadas na composição e apartadas de certas mistificações estéticas em torno às artes defendidas pela maioria das vanguardas: “Nós tínhamos longas conversas sobre Picasso, sobre seus amigos surrealistas –Breton, Aragon, Éluard, Masson, Max Ernst– , sobre arte em geral.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 130)

A afinidade se dá nos dois sentidos, pois tanto o poeta estava interessado nos modos expressivos da pintura moderna como Miró tinha apreço pela poesia e pela convivência com escritores, ele mesmo tendo feito incursões pela escrita poética. Um dos primeiros e mais significativos contatos do pintor havia sido no ambiente literário, especificamente com os poetas surrealistas, conforme declara:

[André] Masson fue siempre un gran lector y un tesoro de ideas. Entre sus amigos se encontraban prácticamente todos los poetas jóvenes de aquellas fechas. A través de Masson les conocí yo... y de ellos oí la poesía más discutida y en boga de entonces. Los poetas a los que Masson me introdujo me interesaron más que los pintores que había encontrado en París. Me sedujeron las nuevas ideas que traían y, especialmente, la poesía que propugnaban. Embebíame en ella noches enteras. (MIRÓ apud PERMANYER, 2003, p. 59)

Ainda com respeito a esse diálogo sobre a poesia, Miró foi quem introduziu Cabral à obra do francês Jacques Prévert, também amigo pessoal do pintor. O poeta reconhece no livro *Paroles* algumas inflexões da poesia brasileira daquela época, questão que expõe a Manuel Bandeira:

Conhece v. a obra de Jacques Prévert? Acabo de ler, emprestado por Miró, seu livro *Paroles*. Que poeta! Este livro me faz notar uma coisa: como o gosto da poesia posterior à guerra se vai aproximando de certas maneiras da poesia brasileira. O fenômeno deve estar aproximado daquele outro que se nota em França: fome de novela norte-americana. Pois aqui na Espanha também, o poeta que mais interessa aos jovens não-catolizantes e não-fascistas é Neruda. Creio que há em nós americanos uma ausência de retórica e um contato direto com a coisa que os europeus desconhecem. Prévert, nesse sentido, é quase americano. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 114)

João Cabral pôde conhecer melhor e apreciar a obra de Miró nas diversas visitas ao *atelier* de *Passatge del Crèdit* e à casa de campo do pintor, ocasiões em que discutia diretamente com Miró aspectos de sua produção criativa. Desde a “*torre*” de Miró em *Mont-roig del Camp*, a paisagem que Cabral vislumbra fica sendo o mote para que descubra naqueles campos da Catalunha a faceta clássica e contida que se somaria ao acervo afetivo territorial de sua poética; essas impressões estão gravadas nos versos de “*Campo de Tarragona*”⁴⁹.

Estabeleceu-se uma relação de amizade e confiança. É curioso notar que entre os artistas houve clara empatia, tanto no campo intelectual como pessoal, apesar da diferença de geração –Miró tinha, àquela época, exatamente o dobro da idade de Cabral, ou seja, 27 anos mais. Esse fato expressa a maturidade do poeta e a renovada curiosidade intelectual do pintor.

Como o cerco franquista impedia que o artista expusesse publicamente a obra na Espanha (o que, segundo o próprio Miró, refletia um descaso por sua obra no país) Cabral – estando relativamente imune às questões políticas daquele momento e entorno por sua posição oficial– teve acesso livre à produção do período que abrange os anos 1942 a 1950 (quando o diplomata é transferido para Londres e perde o contato com Joan Miró): “Como consequência desse fato [isolamento artístico de Miró] acabei vendo em primeira mão todas as obras que ele vinha produzindo desde 1942 e que poucos tiveram a oportunidade de conhecer, principalmente em conjunto.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 130)

⁴⁹ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 419).

3.3.2 Questões acerca da escrita de um estudo crítico

O fato de poder observar Miró em ação e analisar com detenção um conjunto de obras, então inédito, foi o que instigou Cabral a aprofundar-se no problema da composição na obra de arte; em sua própria, inclusive: o livro *Psicologia da Composição*, em cuja origem estão algumas problematizações nesse sentido, fora escrito entre 1946 e 1947. Desse modo, a partir dessa convivência, observação e indagações sobre o que vê em uma seleção específica da obra de Joan Miró surge o projeto de escrita de um texto que tente sistematizar algumas das linhas interpretativas suscitadas.

Curiosamente, esse projeto é a evolução de um outro, anterior, cujo objetivo era publicar e assinar a edição, pela coleção Livro Inconsútil, de alguns poemas escritos por Joan Miró que haviam sido confiados à leitura de Cabral. Essa ideia é abandonada em prol desse trabalho que confrontaria o poeta com a tarefa de crítico que ele considerava como atividade reflexiva ideal, apesar de confirmar os grandes desafios que lhe trazia. Resolvido a levar adiante o projeto, envolve-se com a redação do texto de maneira obsessiva, conforme confessa em cartas a Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira. À escritora Clarice Lispector, em missiva com data de 8 de dezembro de 1948, desabafa: “Há uns dois meses comecei como um leão um pequeno livro sobre o pintor Miró, hoje arrinconado num lugar qualquer e do qual procuro me esquecer.” E ao terminá-lo, declara seu esgotamento e alívio: “Terminei, afinal!, o meu ensaio sobre Miró e ele me preocupou tanto que os dois meses que seguiram ao ponto final foram meses de vazio. Sentia-me chupado.” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 103).

Em correspondência a Lauro Escorel⁵⁰ no decorrer dos anos 1947 a 1949, João Cabral expressou todo o empenho que andava investindo no projeto do ensaio sobre a obra de Joan Miró, assim como contou ao amigo inúmeros detalhes sobre o processo de escrita do mesmo, colocando em discussão as questões que mais lhe pareciam relevantes com respeito ao assunto, compartilhando pontos de vista e dúvidas. Em carta datada de 02 de junho de 1948, conta:

⁵⁰ A correspondência entre João Cabral e Lauro Escorel ainda está inédita em livro, porém me foi dada a permissão exclusiva, tanto da família Cabral de Melo, quanto da família Escorel, para estudá-la e utilizá-la como citação no presente trabalho.

Ando, sim, bem camarada do pintor Miró. E sua convivência me tem sido utilíssima. [...] O Miró foi sempre o pintor que mais me intrigou, desde meus primeiros contatos com a pintura dele, ainda no Recife. Aqui, a possibilidade de ver seus quadros me esclareceu muita coisa e eis-me já cheio de teorias sobre o homem e a obra do homem. Já falei mesmo com ele sobre os pontos que pretendo salientar [no ensaio que pretende escrever] e, modéstia à parte, ele ficou meio besta. Creio, portanto, que não sairá uma coisa completamente burra. Ele mesmo me confessou que ninguém o tinha visto por esse ponto de vista. (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

O projeto do ensaio tem seu fundamento primordial numa inquietação que essa pintura causara no jovem Cabral durante a época em que juntava-se a apreciar e discutir reproduções e estilos artísticos com pintores e intelectuais, no final dos anos 1930, em Recife. Fica claro que o poeta parte de um método empírico baseado, primeiramente, na observação direta, porém aplicando-se de modo articulado aos aspectos que exigiriam mais conhecimento técnico.

A pintura de Miró a que teve acesso primordialmente seria a da fase em que o pintor vai afastando-se do figurativo e adentrando-se mais radicalmente no abstracionismo, já tendo superado a fase de matiz surrealista.

Nos anos em que se conhecem, Joan Miró já gozava de amplo reconhecimento artístico internacional, tendo participado de inúmeras mostras e exposições em diferentes países, além de já haver sido homenageado com a primeira grande retrospectiva da obra no MoMA de Nova York. Alguns críticos de arte e escritores já haviam dedicado estudos teóricos ao seu trabalho. No entanto, não se sabe até que ponto o pintor corroborava essas análises –ou em que medida compartilhava dos pontos de vista propostos através delas. Tem-se uma indicação do próprio Cabral em carta a Manuel Bandeira na qual dava notícias de que já terminara de escrever o ensaio sobre o pintor e deixava evidências sobre sua minúcia quanto aos resultados, no que fica patente a insegurança do jovem aspirante a crítico:

O interesse de Miró me comove e me tranquiliza um pouco com respeito à qualidade do livro. Pois foi com absoluta indiferença que recebeu dois livros que se publicaram aqui sobre ele e dois que se publicaram fora daqui. Ele já pode se permitir esse luxo –e no fundo é um sujeito puro– de desprezar a publicidade. Detalhe mesmo curioso é o seguinte: um editor suíço –*Trois Collines*– queria publicar um desses livros espanhóis numa coleção: “*des grands peintres par leurs amis*” e Miró foi contra porque, disse ele: “Somente vi a esse autor duas vezes em minha vida. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 103)

Os dois primeiros livros a que se refere são, provavelmente, *Miró y la imaginación*, de Alexandre Cirici-Pellicer⁵¹, e *Joan Miró*, escrito por Juan Eduardo Cirlot⁵². Os outros dois mencionados a seguir foram publicados nos Estados Unidos da América e na França e são, respectivamente: *Joan Miró*, de Clement Greenberg⁵³ e *Joan Miró ou le poète préhistorique*, do poeta surrealista Raymond Queneau⁵⁴.

João Cabral era, desse modo, mais um escritor a interessar-se pela exploração em forma de análise crítica da obra de Joan Miró, tarefa ainda mais complexa diante dos nomes que já se haviam dedicado a ela. Além do catalão Juan Eduardo Cirlot e do francês Raymond Queneau, o poeta surrealista japonês, Shuzo Takiguchi, fora o primeiro a escrever uma monografia totalmente dedicada à obra de Miró e publicada em 1940.

Por outro lado, Clement Greenberg e Alexandre Cirici-Pellicer eram críticos de arte já reconhecidos à época em que publicaram seus estudos. Sendo assim, seus textos diferem do que é escrito por Cabral com respeito ao foco original de seu interesse e alcance, sendo a escolha vocabular mais afeita ao jargão da pintura, àquilo que diz respeito às suas técnicas e domínio.

No caso de *Miró y la imaginación*, de Pellicer, apesar de tratar-se de um escrito breve, percebe-se que há uma intenção em delimitar-se com clareza as diversas fases dentro da trajetória artística do pintor, exemplificando-se cada uma delas com obras específicas consideradas modelares pelo autor, e marcando as características técnicas dentro de cada uma dessas etapas; traçando, assim, uma evolução balizada por um conhecimento sistematizado e acadêmico da matéria relativa não só à pintura, mas à história da arte como um todo. Sendo assim, o escrito é bastante mais abrangente que o de João Cabral.

Por outro lado, a reflexão do brasileiro singulariza-se –com respeito à que está expressa nesses textos engendrados pela crítica especializada– pelo fato de focar seu interesse analítico no que poderia ser a faceta psicológica do artista que vê em Miró e como essa psicologia da criação definiria certas atitudes diante da arte. Ao não estruturar-se como um texto técnico, nem como uma crítica rigorosamente especializada, oferece outras

⁵¹ *Miró y la imaginación* (Barcelona: Omega, 1949).

⁵² *Joan Miró* (Barcelona: Cobalto, 1949).

⁵³ *Joan Miró* (New York: The Quadrangle Press, 1948).

⁵⁴ *Joan Miró ou le poète préhistorique* (Paris: Albert Skira, 1949).

possibilidades de contato com a obra, desde o ponto de vista dos recursos e estratégias de criação amparadas em uma visão de um artista que ocupava-se intensamente com seus próprios meios de expressão. A prática da crítica, nesse caso, faz-se desde o interior de um questionamento pessoal assumido de modo normativo na alteridade artística. Pode-se considerar esse texto como um exercício pleno dessa alteridade artística no mesmo sentido em que muitos escritores o fizeram, numa espécie de emulação: Jean Paul Sartre e Jean Genet sobre Alberto Giacometti, Georges Bataille sobre Édouard Manet, Jean Genet sobre Rembrandt e tantos outros.

Com relação à confiança depositada em João Cabral como autor do estudo de que se trata, alguns elementos parecem contar particularmente nesse sentido: o fato de Joan Miró dedicar-se também à escrita poética, sendo a literatura uma arte muito próxima a ele. Também é conhecido o fato de que o pintor era avesso a discussões teóricas sobre seu trabalho, tanto quanto sabe-se de sua personalidade reservada e lacônica. As aberturas a esses diálogos se davam, ao que parece, sob o aval da proximidade pessoal e certa estima advinda dela. O cronista Lluís Permanyer, ao falar da relação do pintor com o filósofo francês, Jacques Maritain, confirma “*En aquellos días comenzó a anudar una relación duradera con el filósofo Maritain, atraído por su pintura, lo que ponía de manifiesto que si bien los intelectuales y escritores o los artistas que teorizaban le incomodaban, también había clases y sabía distinguir.*” (MIRÓ apud PERMANYER, 2003, p. 89)

Porém, não só a qualidade pessoal da relação define a viabilidade da escrita e posterior publicação. Em termos de conteúdo, há algo mais transcendente para que o ensaio seja efetivamente concretizado e que é, inclusive, corroborado através do incentivo e apoio de Joan Prats, com quem o pintor mantinha uma relação de confiança e diálogo profissional conhecidos.

Fatos esclarecedores sobre a posição de Prats com respeito aos pontos de vista defendidos no texto de Cabral estão relatados em uma das cartas a Escorel, quando o escritor lhe diz que é ao amigo pessoal de Miró com quem conta para esclarecer pontos cruciais em sua análise enquanto o pintor encontrava-se em temporada parisiense. Nessa ocasião, informa ao amigo que Prats “tem um conhecimento completo da obra de Miró”, agregando o fato de que o incentivava constantemente a seguir adiante com o projeto, afirmando que aquela seria, até então, a melhor análise sobre a obra e que, por isso, era importante publicá-la.

Sobre o conteúdo da análise de Cabral, um dos itens que importa ressaltar como

transcendentes, e que pode ter sido conclusivo na recepção imparcial de Miró e Prats, são os matizes que o autor coloca com relação à adesão do pintor ao surrealismo; argumentos até então pouco explorados em meio à visão quase exclusivamente apoiada em pressupostos surrealistas ou a um vago instinto lírico ou de fundo catártico e psicológico que a obra suscitava. (Esse tema, pela importância que representa, será desenvolvido com detalhes em seção subsequente.)

A partir de uma cumplicidade estabelecida, João Cabral assume plenamente o projeto do ensaio planejado que o ocupou durante três anos entre observações diretas da obra recente e em andamento, diálogos entre ele e o próprio pintor (além de Joan Prats), pesquisas orientadas sobre as artes plásticas e a pintura e trabalho de desenvolvimento escrito em si. De acordo com sua maneira sistemática de investigar, dedica-se ao estudo da história da arte antes de lançar-se à tarefa e, conforme conta também a Escorel, traça algumas orientações na tentativa de propor abordagens à obra. Uma das questões de partida diz respeito à noção de plástica, que ele coloca como central nesses primeiros questionamentos:

Em Miró há uma plástica que entretanto, não é a plástica renascentista, baseada sobretudo na proporção áurea. Todas as renovações plásticas, até Miró, têm sido criações dentro do renascimento: exemplo o cubismo; exemplo pessoal, Picasso. (esse ponto me vai exigir um desenvolvimento técnico para o qual estou me preparando). Os pintores românticos são pintores de assunto, como os pré-rafaelitas, como alguns surrealistas (Dali, Chirico). Mas pintores que não tocam no plástico renascentista. Alguns até se servem dele. (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

Enric Tormo, colaborador da revista *Dau al set* e, àquela época, encarregado da tiragem da série de litografias de Miró intitulada *Barcelona*, foi quem responsabilizou-se pela parte gráfica do livro. Os dois, poeta e tipógrafo, também haviam associado-se no trabalho de impressão manual no prelo caseiro mantido por Cabral. Os três artistas coincidiam em certa abordagem de composição do objeto, no sentido do apreço artesanal e da relação direta que procuravam estabelecer com o material, a fim de estudá-lo em suas formas e possibilidade gráficas, espaciais.

3.3.3 Trâmites anteriores à publicação, características do livro e recepção na Espanha

A recepção de Miró em relação ao projeto do ensaio é de simpatia; sobre seu ponto de vista no que diz respeito a questões teóricas e específicas tratadas no mesmo, não se sabe exatamente pois não foram encontrados indícios nesse sentido, porém a atitude geral é favorável (obviamente era prolífico que houvesse um debate amplo sobre a pintura de Miró, marcado por opiniões diversas, apesar de que a obra já gozasse de grande reconhecimento). A primeira impressão do pintor ao ler o texto acabado é assim descrita por Cabral: “Quando eu entreguei o ensaio para ele [Miró] ler, me perguntou se eu tinha um dicionário português-castelhano. Poucos dias depois, me procurou e disse que tinha gostado muito e que pretendia publicar o texto –e em português– para fixar a paternidade das idéias.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 131)

Afinal, todas as convergências que se deram –não só temporais e espaciais, mas também e, principalmente, intencionais– culminaram com a publicação do livro que continha o ensaio *Joan Miró*, impresso por Enric Tormo em tiragem luxuosa de apenas 130 exemplares e a cargo da editora catalã (clandestina) que se intitulava *Edicions de l’Oc*. Ainda no mesmo ano de 1950, o texto foi também publicado em tradução ao francês, pela mesma editora e com distribuição exclusiva da Galeria Maeght, representante do pintor fora do continente americano, que adquiriu todos os exemplares. Joan Miró e Joan Prats encarregaram-se da viabilização concreta do projeto, colocando-se como interlocutores entre o escritor e Aimé Maeght e ainda buscando, por conta própria, uma editora para a obra.

O livro foi impresso com três reproduções de obras inéditas exclusivamente feitas para acompanhar o texto. Além dessas três xilogravuras publicadas, Miró fez um estudo prévio composto de 28 esboços que estão arquivados na *Fundació Pilar i Joan Miró*, de Palma de Mallorca. As xilogravuras aproveitadas no livro, assim como as que compõem os esboços, foram feitas a partir de materiais corriqueiros: uma lata de sardinha, uma agulha para tecer redes de pescador e uma casca de eucalipto. O processo de estamperia foi feito à mão por Enric Tormo.

Sobre esse trabalho gráfico produzido exclusivamente para ilustrar o texto, e ainda sobre o desejo do escritor de que se publicasse o ensaio no Brasil, Cabral comentou em carta ao poeta Lêdo Ivo, “Acha você que algum editor daí se interessaria por publicar o meu livro

sobre Miró? Creio que o negócio é interessante, não pelo texto, mas pelos quadros desconhecidos e inéditos que o pintor me autorizou a reproduzir”. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 136). Nessa declaração, por detrás da atitude reticente de Cabral quanto ao estudo que desenvolvia, percebe-se o sentido de esmero e autocrítica aguçados. Segundo consta também nas cartas de Cabral a Escorel, a materialização do objeto livro se deve, principalmente, aos trâmites e incentivos por parte de Prats e Miró, à medida em que o escritor se questionou incessantemente sobre a viabilidade e consistência do projeto. De todo modo, em 1952, somente dois anos depois de publicado em Barcelona, o ensaio veio à público no Brasil (também em tiragem reduzida) pelos Cadernos de Cultura do MEC (Ministério de Cultura Brasileira). Desse edição, rapidamente esgotada, não constam as gravuras do original, escolha que não foi definida por João Cabral e que parece ter sido motivo de contrariedade para o escritor. O ensaio só voltou a ser publicado no Brasil em 1994, quando saiu a primeira edição das obras completas do autor pela Editora Nova Aguilar.

No que diz respeito aos problemas práticos que existiam em torno à edição e à questão das línguas envolvidas naquele projeto (tratava-se de um brasileiro escrevendo em português sobre um catalão, com o qual se comunicava em castelhano e cujo agente artístico e comercial era francês), no intuito de que o estudo saísse a público, ainda é Miró quem se esforça em transpor as dificuldades:

O livro esse de Miró está sendo publicado aqui, em português. O pintor, que está interessadíssimo em publicá-lo, mandou traduzi-lo ao francês e levou-o a um editor em Paris. Mas o editor pediu que fosse feita antes uma edição do texto na língua original. E Miró, diante de meu pessimismo de encontrar algum editor brasileiro que pudesse se interessar por um livro de tal anônimo como eu, falou com uns amigos dele, que fazem aqui umas edições clandestinas de obras catalãs, os quais vão publicar no original. Isso de clandestino foi expressamente pensado. Porque, ao que parece, existe na França enorme má vontade pelo que daqui sai que passa pela censura. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 103)

Quanto à recepção do ensaio na Espanha à época, não é possível afirmar-se algo consistente, pois o estudo de Cabral não foi publicado nesse país até muitos anos mais tarde. Em todo caso, se houve alguma recepção, certamente foi extremamente restrita. Tampouco sabe-se a que público chegaram os exemplares originais em português e francês, no entanto, o mais possível é que sua distribuição mais ampla tenha se dado na França. Como resultado, o ensaio ficou esquecido em meio à extensa fortuna crítica do pintor catalão, ainda mais

contando-se com o fato de que os poucos exemplares em francês, ao terem sido todos arrematados pela Galeria Maeght, destinaram-se a colecionadores e compradores de arte, tornando-se uma edição rara de bibliófilo.

Somente em 1979, o ensaio foi publicado pela primeira vez em tradução ao castelhano, porém por uma editora latino-americana: a iniciativa foi da *Fundarte de Caracas*. Com relação à língua catalã, haveria que esperar até o ano de 2008, 58 anos depois da primeira edição, para que o estudo fosse traduzido e publicado nessa língua, numa edição trilingue, que apresenta também o original em português e o texto em castelhano (*Joan Miró*. Barcelona: KM 13.774). Além do mais, essa edição marcou a publicação inaugural do ensaio na Espanha.

3.3.4 Poéticas percebidas na obra de Joan Miró

Para determinado artista, o que representa seu trabalho? Paixão? Diversão? Meio ou fim? Para uns, domina sua vida; para outros, confunde-se com ela. Dependendo dessas naturezas, uns passam facilmente de uma obra a outra, rasgam ou vendem, e começam algo totalmente diferente; alguns, ao contrário, lutam, atacam, corrigem e acorrentam-se: não conseguem largar o jogo, sair do círculo de seus ganhos e perdas: são jogadores que dobram sua aposta de duração e vontade.

Paul Valéry

Lo que busco, en efecto, es un movimiento inmóvil, algo que sea equivalente de lo que se llama la elocuencia del silencio, o lo que San Juan de la Cruz designaba con las palabras, creo, de música muda.

Joan Miró

A fase criativa de Miró que Cabral vinha acompanhando de perto seria, dada a época em que conviveram, a que marca o trabalho das séries paralelas que alguns críticos denominam “pinturas lentas”, mais reflexivas, e “pinturas espontâneas”, mais gestuais; também a extensa obra gráfica que passava a ocupar grande parte do fazer do artista, xilogravuras e litografias –principalmente a série *Barcelona*– em cujas técnicas o pintor aprofundava-se, além de algumas esculturas de pequenas dimensões e do trabalho com cerâmica, formatos e materiais que passavam a fazer parte do campo de experimentação do pintor. Cabral conhecia a obra anterior de Joan Miró e apreciava, com mais ênfase, *Constel·lacions*, série da primeira metade dos anos 1940, da qual *Barcelona* é uma

continuidade, porém a partir de técnicas de impressão.

Com relação à análise da obra de Miró, é estruturada no ensaio em proposições como a busca de renovação formal (que é de extrema importância na definição de parâmetros a que a obra se viu conectada, ainda que acidentalmente, segundo Cabral), o rigor, a aplicação da norma externa ao trabalho, a atitude psicológica. Entende-se a escolha também no sentido de que esses seriam os pontos de curvatura com os quais o poeta estaria lidando na construção de sua gramática pessoal. De fato, em 1952, dois anos após a publicação do ensaio sobre Miró, João Cabral escreveu o texto *Poesia e Composição*, que foi pronunciado em uma conferência em São Paulo: na análise presente nesse texto, percebe-se a sincronicidade com relação às preocupações formais do escritor e que vinham tomando corpo através de conceitos que foram sendo experimentados na obra desde então.

Através do ensaio, propõe-se uma interpretação nada óbvia –no sentido de que deslocava-se ligeiramente do foco das análises mais conhecidas até então– demonstrando uma evolução pictórica na obra de Miró que nada tinha a ver com a associação irracional de elementos e chamando a atenção a outras questões a serem consideradas, como uma maneira milimétrica de compor, sempre atenta a soluções plásticas que afirmassem o valor plano e dinâmico da superfície e baseada em uma atitude psicológica –não plasmada em teses, mas relacionada ao processo mental de criação. Esse fazer –que o escritor percebia mais típico de um artista cujos recursos rigorosamente plásticos estavam acima de evocações simbólicas– foi algo que tentou demonstrar no trabalho do pintor; entre outras proposições que eram, para a interpretação vigente na época, pouco difundidas ou menos consideradas.

O ensaio é estruturado em duas partes, além de um *post-scriptum* ao final, e subdividido em seções e subseções assinaladas na margem do texto com um título chamando a atenção ao tema tratado naquele extrato específico. Acompanha-se a discussão da evolução da obra tendo como questão de origem a pintura praticada no Renascimento em termos de como aproveitava o espaço do quadro e de como relacionava-se com o limite da superfície. Destaca-se um ponto que será distintivo para a análise subsequente da pintura de Miró, que é a exploração sensorial da terceira dimensão, na qual o escritor vê um problema a considerar que é limitação do dinamismo. Cita-se trecho do ensaio:

Isto é: a pintura desenvolveu-se em outra dimensão. Em profundidade (o que é mais do que relevo.) Desenvolveu-se em profundidade: esse aparente enriquecimento da superfície vinha, na realidade, limitá-la. Por exigências da

terceira dimensão se anulava na superfície a possibilidade de receber o tempo ou uma grafia qualquer que exigisse para sua contemplação um ato não estático do espectador. (MELO NETO, 2003, p. 692)

A exclusão do dinamismo, assim como o abandono do ritmo pelo equilíbrio em prol de uma observação instantânea e segundo leis específicas de organização será um dos itens centrais na exploração de como se dá a evolução na pintura de Joan Miró, de uma representação realista em direção à abstração. Cabral parte desse ponto para começar sua exploração em sentido contrário: da evolução à terceira dimensão –pergunta-se– como fazer o caminho de volta à superfície? Como resposta, vale-se do modo Miró de composição, que para ele é acidental na medida em que não é guiado por uma formulação teórica das técnicas ou recursos sistematizados segundo objetivo prévio. No entanto, não vê nessa orientação obscura um simples abandono ao instintivo: entende esse caminho como fruto de respostas coerentes que vão tendo espaço de acordo com os problemas a serem solucionados durante o fazer da obra. Isso, o autor define em termos de uma atitude psicológica que atenderia tão somente a “leis negativas”.

Partindo da obra inaugural de Miró, Cabral chama a atenção para o que haveria de influência de outras correntes modernas da arte nessa fase, ressaltando, principalmente, aspectos cubistas em Joan Miró, comparando-o ao pintor André Lhote:

Embora poucos tenham se detido a falar disso, já que a crítica prefere realçar, em tal primeira fase, seus dons de colorista e de lírico, a verdade é que quadros como *La masía* apresentam uma estrutura tão cerrada, uma ordenação tão firmemente estabelecida, que não seria demais defini-los como obra de um pintor essencialmente marcado pela preocupação de construir. Um quase Lhote. (MELO NETO, 2003, p. 696)

A questão desse arranjo plástico que marca a evolução a uma fase seguinte era entendida por Cabral como vontade de ordenação feita segundo variações seguras –ainda que não amparadas por leis intencionais– provando que sua leitura da obra estava vinculada a uma elaboração que obedecia a uma regularidade plástica em relação essencial com a exploração espacial do quadro. Essa faceta de ordenação dos elementos pictóricos e das operações materiais e espaciais investidos em *La masía*, obra considerada limítrofe entre etapas, o próprio Miró a confirma do seguinte modo:

Desde un gran árbol a un pequeño caracol, quise poner todo cuanto yo amaba en el campo. Creo que es insensato darle más valor a una montaña

que a una hormiga (algo que los paisajistas no saben apreciar), por eso no dudaba en pasarme horas y horas para dar vida a la hormiga. Durante los nueve meses que trabajé en La masía invertía siete u ocho horas diarias. Sufría terriblemente, bárbaramente, como un condenado. Borraba mucho.
(FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA)

Seguindo uma linha diacrônica, Cabral chama a atenção para a evolução no sentido da abstração a partir dos primeiros anos da década de 1920, que marca a época em que *La masía* foi pintado. A constatação do distanciamento paulatino do elemento figurativo não era inédita na fortuna crítica; o que havia de renovado na sugestão do autor era sua análise de que essa sucessão se dava sob a motivação de desvencilhar-se da terceira dimensão; conseqüentemente, de acordo com um desejo de explorar a superfície da tela, esvaziando-a de volumes e apegando-se a seu valor bidimensional. Sendo assim, essa seria a trajetória inversa da qual vai ocupando-se Miró, segundo Cabral: “[...] voltar à superfície seu antigo papel; o de ser receptáculo do dinâmico.” (MELO NETO, 2003, p. 695). A maneira como empreende esse desligamento é assim descrita:

Miró não era o primeiro pintor do mundo a abandonar a terceira dimensão. Mas talvez ele tenha sido o primeiro a compreender que o tratamento da superfície como superfície libertava o pintor de todo um conceito de composição. É contra o conceito limitado de compor (compor como equilibrar) que Miró empreende então sua luta obscura. Como é fácil de se compreender, essa libertação, por não se dar com bases em princípios teóricos, não se processa bruscamente. A composição renascentistas em Miró não é bruscamente destruída. Aquela libertação se exprime em luta, numa luta lenta, em que o novo tipo de economia se vai fazendo mais e mais presente em cada quadro, e esses quadros mais e mais numerosos dentro da obra do pintor. (MELO NETO, 2003, p. 696)

Uma primeira questão surge, nesse ponto da análise, que parece aproximar os dois artistas, fazendo parte dessa observação referencial de aprendizado que Cabral põe em marcha. O que ele vê em Miró, a partir dessa trajetória em sentido inverso, em busca da superfície “como receptáculo do dinâmico” –que coincide com a época em que o pintor abandona os claro-escuros em seus quadros– o vê como intenção de construir a obra. E essa intenção, a vê tomar corpo a partir de um trabalho de atenção renovada e de um processo de expurgo paulatino e consistente, a caminho da consolidação de certas “cifras da realidade”, cada vez mais resumidas e identificadas como uma certa maneira Miró de representação plástica que começa a firmar-se com as composições minimalistas de *Constel·lacions* em que os elementos vão se escasseando, quase que só deixando espaço ao trio plástico estrelas,

pássaros, mulheres: “*Experimento la necesidad de alcanzar el máximo de intensidad con el mínimo de medios. Esto es lo que me ha conducido a dar a mi pintura un carácter cada vez más despojado.*” (MIRÓ, 1964, p. 26). O despojado nessas cifras limita-se também com a vontade de representação humana nos elementos pintados, e não de puro jogo estético ou simples mímica de uma certa arte tida como infantil. Sendo assim, Cabral percebe um afastamento da perspectiva e da profundidade em conexão estável com um desejo de reduzir a realidade a estruturas e relações essenciais, representando-se como o que ele denomina “cifras”.

O valor psicológico da particular atitude de contenção –e atenção aos gestos e recursos que comporiam um certo grau mínimo da criação– seria um dado de aproximação construído nessa análise específica do recuo em direção a algo “negativo” ou essencial. A luta para alcançar esse resultado, ressaltada nesse processo por João Cabral e naturalmente conectada à questão da proeminência do aspecto artesanal é corroborada, mais de uma vez, por Joan Miró: “*Es una lucha entre yo mismo y lo que hago, entre mi persona y la tela, es una lucha con mi malestar.*” (MIRÓ, 1964, p. 20)

Ainda apostando na questão da fuga ao estatismo, a evolução seguinte que Cabral detecta na obra é o abandono dessas composições em que a atomização dos elementos não fazia mais que forçar o observador a sucessivos e isolados atos de concentração do olhar. Desse ponto em diante, Cabral observa um Miró mais construtivo em sua escolha de abordar composições cada vez menos complexas: “Suas cifras se fazem talvez mais herméticas, sua anedota mais pobre” (MELO NETO, 2003, p. 698). Todo esse processo de abandono do estatismo, o escritor o percebe apoiado em uma constante insubordinação do elemento pintado com relação à moldura. Em termos históricos, esse período –que considera intermediário na busca do dinamismo– João Cabral o situa anteriormente à segunda guerra mundial, fase em que o pintor cria a *Serie negro y rojo*, assim definida técnica e tematicamente:

[...] *és la primera composició seqüenciada ja que consta de vint gravats originats a partir de l'estampació en superposició de dues planxes amb diferents motius, entintades una en negre l'altra en vermell. La temàtica de la sèrie reflecteix el sentiment de l'artista sobre la situació bèlica que travessava Espanya, tot i que el drama exterior gairebé mai el treballarà com a temàtica explícita.* (FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA)

A proposta de captação do dinamismo, segundo Cabral, consolida-se a partir do isolamento de Miró em Palma de Mallorca, no final dos anos 1940, quando dedicou-se à continuação da série *Constel·lacions*, além de marcar uma etapa em que trabalha regularmente com materiais e suportes diversos de uso corriqueiro ou pouco valor, ampliando uma pesquisa plástica e gráfica que teria transcendência na obra posterior. Nesse ponto, o escritor vê a interseção poderosa de dois planos que seriam complementares e definidores: o da fabricação artesanal não dissociado da inteligência fabricadora, que não está subordinada, nem a sistemas, nem a explorações conceituais.

A consolidação do dinâmico na superfície se dá à medida em que se firma um poder crescente da linha na pintura. Desse ponto, o autor passa a definir a natureza e qualidades dessa linha em Miró, tentando uma aproximação àquilo que ela confere de mobilidade real a guiar a contemplação, não mais representando uma sugestão de energia ou ilusão de movimento. E para uma apreciação aprofundada do caso, busca novamente as referências da composição renascentista, apoiando-se na questão dos preceptistas e no deliberado enfraquecimento da linha como forma de manter um tipo de observação controlada, associada ao equilíbrio estático e às regras de harmonia. Ao contrário disso, a linha em Miró passa a ser, não só expressão, mas imposição de movimento que também forçaria o abandono da mirada condicionada:

Através dessa luta entre vosso costume e sua surpresa essencial, de cada milímetro, essas linhas se apoderam de vossa atenção. Elas sujeitam vossa atenção, acostumada a querer adivinhar as linhas, e a mantém presa através de uma série ininterrupta de pequenas e mínimas surpresas. Aqui, vossa memória não ajuda vossa contemplação, permitindo-vos adivinhar uma linha da qual apenas percebestes um primeiro movimento. Aqui não podeis adivinhar, isto é: dispensar, nada. O percurso tem de ser feito, e isso só pode realizar-se dinamicamente. (MELO NETO, 2003, p. 705)

A interpretação de João Cabral para esse conjunto específico de obras de Miró prioriza o que há nele com relação à sua espacialidade: às forças criativas investidas na representação e disposição espacial. Nesse sentido é que confere caráter essencial à linha conforme se faz contorno plástico, definindo a dinâmica no espaço e a trajetória visual no quadro ao tempo em que é fundada e, depois, quando observada. A hipótese de João Cabral que permeia todo o texto incita a conexão com o âmbito espacial da obra, num esforço de integração daquele modo de representar que poderia parecer disperso ou aleatório.

Em um poema como “A lição de pintura”, toma-se uma experiência plástica comentada por um pintor e representada nesse “fragmento” em que fica clara a relação íntegra com a visualidade e a ordenação daquilo que é naturalmente heterogêneo e fugidio (quem sabe inspiração ou *insight*) através da intervenção dos elementos dispostos e arranjados espacialmente. Não terá sido ao acaso que recria-se, no texto, um efeito *mise en abyme* ao evocar-se um mecanismo de auto-duplicação interna do ato criador que figura nas imagens de portas e corredores. Conhecendo-se o extremo zelo com que Joan Miró dedicava-se ao preparo de suas telas, às confecções de seus fundos de tela e exercícios preliminares à pintura –bem como o tempo investido em tais processos e sua verve de artista incansável– é muito possível que essa lição de pintura tenha vindo dos gestos reverentes do mestre à sua arte:

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 leva a outra e a muitas outras.
(“A lição de pintura” in *Museu de tudo*, p. 401)

Sobre o pintor catalão, diz o poeta: “Miró não pinta quadros. Miró pinta.” Nessa afirmação, concentra-se um sentido primordial da análise feita pelo crítico, coincidindo com o que o pintor Paul Klee definiu sobre a importância do processo, numa declaração irônica direcionada aos que viam em algumas de suas obras somente a marca da elaboração infantil: “Como vocês podem perceber naquele exemplo ‘infantil’, eu me ocupo com operações parciais: também sou desenhista.” (KLEE, 2001, p. 67). Segundo a hipótese de João Cabral, “Miró pinta”: coloca-se não diante do quadro por vir, mas diante da pintura que virá. Essa pintura, ele a vê tomar corpo através da tensão resultante do trabalho com a linha, da presentificação no fazer, de sua renovada definição. Na obra de Miró, Cabral observa um distanciamento do foco do resultado como condensador totalitário do processo artístico, o que a aproxima do plano da própria gênese da pintura. O resultado plasma-se numa expressão de originalidade, não de descoberta; não é representar o que interessa, e sim tentar um movimento contínuo de invenção, como associação a uma originalidade que permita força de inovação formal e também espiritual imunes ao condicionamento do hábito, explorando

outras relações possíveis com o visível.

3.3.5 As “forças formadoras” da pintura

Considero mi taller como un huerto. En él hay alcachofas. Aquí, patatas. Es necesario podar las hojas para que los frutos se desarrollen. En un momento dado resulta preciso cortar. Trabajo como un hortelano o como un viñatero. Las cosas vienen lentamente. Mi vocabulario de formas, por ejemplo, no lo he descubierto de una vez. [...] Las cosas siguen su curso natural. Crecen, maduran, es preciso injertar. Hay que regar, como con la ensalada. Así maduran en mí espíritu.

Joan Miró

Uma linha interpretativa do ensaio de João Cabral sobre Miró reforça e expõe, então, o gosto extremo pelo fazer, porém matiza as forças que interagem para equilibrar a constante busca:

Mas sobretudo, essa valorização do fazer, esse colocar o trabalho em si mesmo, esse partir das próprias condições do trabalho e não das exigências de uma substância cristalizada anteriormente tem, na explicação da obra de Miró, uma outra utilidade. Esse conceito de trabalho em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e vazío inicial, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando. (MELO NETO, 2003, p. 712)

Nessa observação sobre a maneira de Miró de colocar-se diante do seu trabalho que tem, na explicação de Cabral, uma forte natureza artesanal, pode-se delimitar, também, uma marca típica do criador mais afeito à subjetividade. Ou seja, aquele que controla o processo em detrimento do tema. A partir desse ponto do abandono temático, poderia concluir-se que Miró assemelha-se mais ao artista automatizado ou àquele pintor cuja obra é iniciativa da pintura. Porém, em outro lance original de análise, o escritor afirma que, ao colocar como ponto de inflexão e definição o dinamismo da linha em evolução, Miró aproxima-se mais a um artista com preocupações compositivas pois deve ser vigilante e rigoroso em sua avaliação a cada passo; nesse modo de trabalhar o escritor reconhece o que denomina o “intelectualismo” de Miró. A expressão pessoal do pintor se manifesta através do fazer que, apesar de ter esse forte componente artesanal, possui um apelo na lucidez que o artista deve adotar ao colocar sua obra sempre num plano de reinvenção.

Ainda com relação à natureza de seus processos, há uma diferença relevante que situa Cabral como poeta a que importa a elaboração teórica e cuja obra foi marcada por preocupações compositivas, e Miró, por outro lado, como um artista refratário a impor-se qualquer tipo de parâmetro exterior fixo e sem grande afinidade com teorias. A partir da evidência desse modo particular e seus reflexos na obra, Cabral afirma que não há o que se poderia chamar uma “gramática” Miró, desde que também não haveria a preocupação em sistematizar. Em lugar disso, haveria inúmeras soluções ou fórmulas concomitantes ao processo a impedir qualquer estagnação. O que ressaltou dessa maneira de trabalhar foi a coerência da peculiar solução de Miró e o ponto extremo a que a levava na sua busca de renovação; não via um prejuízo na ausência de um sistema compositivo ou de leis sob as quais se reconheceria a “maneira Miró”, apesar das oscilações típicas de uma obra como tal, com um caráter não-intelectual. Essa particularidade é reforçada à medida em que o próprio pintor declarava-se “*contra la pereza mental*”: “*Tengo horror al virtuosismo y a la representación. Sobre todo al virtuosismo. Incluso fuera de la pintura un niño precoz siempre me inquieta. Es, como se suele decir, un buen alumno.*” (MIRÓ apud RAILLARD, 1978, p. 224). Esse virtuosismo que Miró criticou sistematicamente na atitude de Picasso, pode-se entendê-lo como sinônimo de conformismo, como estabelecer-se em uma zona de conforto contrária à atitude ideal de luta requerida pelo trabalho, postura em tudo condenável para um artista que considerava-se “agressivamente lutador”. Dessa faceta vista em Picasso, Miró declararia:

Continuando a trabalhar naquele espírito [empregado no quadro *La masía*] eu teria me tornado um virtuoso; cultivaria esse virtuosismo que critico em Picasso, apesar da grande admiração que sinto por ele. Vivo criticando isso nele. Um virtuosismo que faz com que não se reaja agressivamente contra ele. Ele era capaz de fazer tudo o que queria. E essa é a garantia para quem não quer correr riscos com a mercadoria. É o selo de garantia. (MIRÓ, 1992, p. 68)

A facilidade nata pode fazer com se despreze o esforço: contra a atitude de entrega, a aposta é pela vigilância. Na apreciação de Cabral sobre o intelectualismo em Miró, vislumbra-se o ponto de vista de quem a dissecar: fica claro nela a opção estética e ética também do poeta, que encontra na técnica artesanal do pintor um elemento contrário à “imprecisão” dos resultados situados *a priori* mas que, ao mesmo tempo, não rechaça a subjetividade presente no processo.

3.3.6 Alternativa à leitura surrealista da obra

Por acaso uma pintura surge de uma vez só? Não, ela é construída pedaço a pedaço, assim como uma casa.
Paul Klee

Talvez Leonardo da Vinci visse nas obras um *meio* –ou de preferência uma maneira de especular pelos atos– uma espécie de Filosofia necessariamente superior àquela que se limita a combinações formadas por termos não definidos e desprovidos de sanções positivas.
Paul Valéry

La pittura è cosa mentale.
Leonardo da Vinci

Assim como no caso do prólogo a *Em va fer Joan Brossa*, João Cabral ensaia um ponto de vista crítico que vai em direção diversa às interpretações que até então haviam sido feitas sobre a crescente abstração nas obras de Joan Miró. Seu texto foi recebido pelo próprio pintor e por Joan Prats nessa acepção da originalidade interpretativa, pois marcava uma posição que era, até mesmo, controversa com relação às asserções mais repetidas entre os apreciadores críticos da obra que haviam se manifestado até àquela altura.

Também como no caso Brossa, a visada mais compartilhada sobre o trabalho de Miró situava-o quase exclusivamente relacionado ao surrealismo –ou a certas orientações criativas que encontravam-se em seu campo de influência. Desse modo, a crítica concentrava-se nos registros de estados psicológicos em que a pintura se apoiaria, muitas vezes interpretando-a como ditado absoluto do inconsciente e acedendo a ela através de códigos de decifração e outros simbolismos tópicos do movimento. Outro ponto de vista debatido, advindo do anterior, é o que valorizava tão somente o individualismo como marca desse estilo, sua idiossincrasia compositiva que o afastava de qualquer linguagem da pintura reconhecida até então, questão a que Cabral também tenta dar outra visada, lançando outros argumentos, alguns deles já comentados.

A associação de Miró com os artistas surrealistas é bastante conhecida e historicamente marcada através da exposição de um conjunto de obras do autor na *Galerie Pierre*, de Paris, em 1925, cujo convite vinha assinado por inúmeros artistas impulsores do movimento, entre eles, André Masson, Benjamín Péret, André Breton, Paul Eluard, Louis Aragón, Max Ernst, Antonin Artaud.

Desses, alguns fariam, poucos anos depois, ao final da década, uma dissidência da qual Miró tomaria parte ao lado de Georges Bataille, Michel Leiris, André Masson, Robert Desnos. Joan Miró chegou mesmo a colaborar com a revista francesa *Documents*, que marcava e representava essa oposição. Havia, nessa postura dissidente, uma aceção da arte como forma essencialmente independente das questões políticas às quais muitos dos surrealistas, também encabeçados por Breton, adotaram em seu discurso naquele final de década. Além do mais, o pintor tinha uma interpretação bem delimitada da arte conforme predicada pelo surrealismo, tomando-a em seu sentido de arte processual, e não como expressão imediata do pensamento, conforme ele mesmo corrobora na seguinte fala: “*El surrealismo me gustó porque los surrealistas no consideraban la pintura como un fin. No hay que preocuparse, en efecto, de que una pintura permanezca tal cual, sino más bien de que esparza gérmenes, de que difunda semillas de las que nazcan otras cosas.*” (MIRÓ, 1964, p. 25)

Sobre a maneira como encaravam a questão política, há uma coincidência importante entre Miró e Cabral que, apesar da simpatia partidária ao comunismo, inclinava-se pela manifestação artística sem vinculações diretas com ideologias, muito menos com partidos políticos. A defesa dessa questão (conforme tratado no capítulo anterior deste trabalho) ocupou grande parte do debate a que o poeta dedicou-se durante os primeiros anos em Barcelona, estando na ordem das discussões com os artistas do *Dau al set*.

No ensaio, em uma das subseções, o escritor dedica-se especificamente a discutir o surrealismo com relação à obra de Miró. Essa questão foi uma das que o ocupou anteriormente à escrita, sendo uma das linhas de questionamento original que pretendia desdobrar e sobre a qual debateu em carta a Escorel nos seguintes termos: “Miró é o surrealismo. O surrealismo, penúltimo desenvolvimento do individualismo burguês (como o romantismo foi outro) tendendo a uma pintura de assunto, não plástica. Miró, pintor classificado como surrealista, mas em nenhum momento pintor de assunto, sim pintor plástico.” Na discussão do individualismo — e questões intrínsecas à expressão de uma sensibilidade absolutamente particular — reside um dos pontos de sustentação crítica contra o reducionismo da corrente interpretativa que valorizava apenas o que havia de estilo pessoal na obra de Miró:

A obra de Miró significa, para a pintura, muito mais que a aportação de um

estilo pessoal; muito mais do que o enriquecimento –afinal relativo, por estagnado– que pode advir, à pintura, da invenção de um formalismo a mais. Ela é também isso; e, infelizmente, é isso, é o que nela existe de estilo individual, que tem levado os críticos a valorizá-la.” (MELO NETO, 2003, p. 719)

João Cabral não ignora os traços surrealistas na obra de Miró: o que faz é matizá-los ao defender que o pintor trouxera originalidade ao estilo no momento em que posicionara-se de maneira distinta diante da proposta de fundo do movimento: conduzindo-se a partir das questões plásticas de sua obra e do interesse pelos processos materiais de sua criação em detrimento unicamente da revelação (ou ocultação) de algo pessoal imbuído no tema e de uma estetização crescente do trabalho artístico:

Ele aceitou aquela proposição inicial do surrealismo, mas transformou-a num outro sentido. Ele entendeu-a não como a introdução do subjetivo e do psicológico como assunto da pintura de seu tempo. O que ele aceitou foi a idéia de levar até o campo mais profundo do psicológico a busca de renovação formal a que a pintura se entrega há um século [...] Assim, ao automatismo psíquico, Miró opôs o que havia em seu espírito de mínimo e minucioso, de artesanal. [...] Contrariamente também aos surrealistas, não é uma pintura psicológica, de tema ou de tese, de anedota psicológica, que Miró realiza. [...] Essa atitude psicológica, a partir da qual ele empreende sua aventura, informa apenas seu trabalho criador, seu processo mental de criação. (MELO NETO, 2003, p. 714)

Cabral observa no trabalho de Miró a preocupação de impor soluções simultâneas à sua evolução e isso, segundo interpreta, só seria possível na medida em que neutraliza-se a automatização da sensibilidade. Vê o trabalho artístico cada vez mais aliado à intermediação firme de certa ordenação, que reconhece na obra. Nesse ponto, dá proeminência a uma característica em oposição à proposta surrealista, indo frontalmente contra o que André Breton anunciara sobre Joan Miró (poucos anos antes de que o pintor questionasse mais frontalmente os preceitos surrealistas): “*Se le puede considerar el más surrealista entre nosotros.*” (BRETON apud PENROSE, 1993, p. 45). Contraindo-se aos que davam à obra outro lugar substituto ao da experiência humana, Cabral vê o resultado do fazer de um artista em processo de depuração de hábitos visuais herdados da história da pintura, num ato de constante recuo que situava sua forma de trabalho aquém de qualquer arranjo técnico estabelecido, em busca de um desejado grau zero, ou mesmo negativo, da composição. Isso é o que o poeta acredita ser o processo mental “essencialmente negativo” do artista. Nesse sentido, aproxima-se da maneira de pensar estruturalmente a obra segundo Paul Klee: “Ele

[artista contemporâneo] não estabelece um vínculo tão forte com uma tal realidade, porque não vê nas formas finais a essência do processo da criação natural. Pois, para ele, importam mais as forças formadoras do que as formas finais.” (KLEE, 2001, p. 64). Sem o anteparo de elementos pré-estabelecidos a serem representados, desmonta-se, mesmo que acidentalmente, o caráter metafórico da obra enquanto está sendo produzida. Desse modo, o que fica é uma constante reflexiva sobre a produção em curso.

Outra proposição que aproxima ambos, poeta e pintor, ao mesmo tempo em que os afasta de algumas premissas surrealistas, é sua acepção da arte como expressão do humano. Conforme declara Guilherme Merquior (1981, p. 301) sobre Cabral: “Deste [surrealismo], Cabral jamais aceitou a lei –o esteticismo selvagem– à qual preferiria sempre uma poesia de pés na terra, regida pela clara referencialidade à contingência humana. Uma poesia autocontida e autolimitada até mesmo [...] no seu tipo de linguagem.” A mesma observação seria válida para Miró, cujo compromisso com o gesto artesanal e apreço ao objeto material, ainda que pobre e utilitário, daria a medida humana, coletiva e anônima que ele apreciava na arte.

3.3.7 O uso da “mão esquerda” em Joan Miró

Es una pena que no se pueda trasponer pintura en literatura, en donde semejante drama mental debe darse más frecuentemente, esa siniestra aventura; pues creo que las artes manuales (como la pintura, a menos que se sea un genio en ella) comportan siempre una cierta brutalidad a hundirse o desvanecerse en demasiados sueños...

Stéphane Mallarmé

O tempo do poema não há mais;
há seu espaço, esta pedra
indestrutível, imóvel, mesma:
e ao alcance da memória
até o desespero, o tédio.

Assim como no caso de Joan Brossa, João Cabral aborda as questões relativas ao pintor catalão e à sua obra também através de um texto poético, além da reflexão conceitual contida no ensaio. De qualquer modo, ambos os textos são complementares já que a indagação ou orientações assertivas sobre seu objeto têm sempre uma natureza crítica e

operam através de uma desmontagem que visa, também, uma aproximação referencial.

“O sim contra o sim”⁵⁵, do livro *Serial* (1959-1961), traz ao poema a discussão de “instrumentos” e técnicas utilizados por alguns artistas em seus respectivos processos artísticos, valorizando o que há neles de máximo aproveitamento do material específico de sua arte. Do mesmo modo como Georges Bataille numa de suas oposições mais diretas à ortodoxia surrealista, esse poema propõe um “*bajo materialismo*” em lugar de elevação espiritual, ressaltando as estratégias de extração de carga poética a partir do material e suportes da própria criação; de modos específicos de tratá-la. Dessa maneira, as relações semânticas no poema são pensadas para aproximar o método artístico a uma operação de precisão, para isso utilizando como uma das estratégias a função denotativa das palavras.

O poema é estruturado em blocos que estão divididos de acordo com o artista enfocado, sendo que a marca comum entre tais artistas é, em certa medida, de natureza subjetiva, pois é estabelecida a partir uma escolha particular do poeta e fundamentada num tipo de composição artística que ele vê como instigante ou inspiradora; numa composição portadora de uma mentalidade apta ao elemento humano em seus aspectos impuros e dessacralizados.

O texto é ordenado conforme estruturas definidas, sendo que as evidências matemática e plástica são ressaltadas na obra *Serial* como um todo, de acordo com princípios compositivos pré-determinados⁵⁶. Em “O sim contra o sim”, à apresentação de dois escritores segue-se à de dois pintores, num esquema binário, seriado e que dá preferência formal ao número par. Sendo assim, as estruturas binárias do poema (cada uma delas organizada em oito estrofes) apresentam, lado a lado, Marianne Moore e Francis Ponge, Joan Miró e Piet Mondrian, Cesário Verde e Augusto dos Anjos, Juan Gris e Jean Dubuffet.

Para a abordagem da criação segundo a percebe em Marianne Moore, Francis Ponge, Joan Miró e Piet Mondrian, João Cabral desmonta a possibilidade de uma leitura meramente abstratizante da obra ao focar o que a precede e dá sustento: o método de trabalho e seus instrumentos particulares. Demonstra esses métodos como operações; porém a palavra “operação” é considerada em seu sentido denotativo específico como “ato de operar”,

⁵⁵ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 420).

⁵⁶ Um estudo aprofundado do trabalho de João Cabral a partir de composições seriais e de simetrias matemáticas e analógicas foi levado a cabo por Helton Gonçalves de Souza. Porém, a sugestão original desse tipo de composição está no texto de Haroldo de Campos, “O geômetra engajado”. Para mais dados sobre a obra do primeiro e a análise do segundo, consultar REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

como manuseio das mãos e instrumentos segundo um propósito cirúrgico. Os dois escritores destacados são considerados “cirurgiões” na forma e uso que dão aos seus meios criativos “cortantes” ou, conforme denomina o poeta, de acordo com seu “lápiz bisturi”.

Para falar de Joan Miró e Piet Mondrian, os instrumentos escolhidos são as mãos dos pintores, das quais ambos fariam um uso igualmente “cirúrgico”. A síntese, técnica e psicológica, em Miró está na delicada operação descrita: quando a mão direita se torna inábil pelo costume, é substituída pela esquerda. Porém, essa depuração em que se busca uma linha isenta de condicionamentos é dada por uma imagem inusual poeticamente em que a mão esquerda é, então, enxertada no braço direito a fim de que se obtenha o efeito desejado:

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

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 é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,
cada instante, a recomeçar-se.
 (“O sim contra o sim” in *Serial*, p. 298)

A questão da “inabilidade” da mão direita expressa no poema tem seu correlativo no que João Cabral defende no ensaio sobre o pintor: o que é entendido como um desafio de “desaprendizagem” levado adiante por Miró, ou seu processo de recuo a um grau zero ou negativo do conhecimento técnico com relação à pintura:

[...] enquanto o pintor integrado na tradição trabalha na sua linha até chegar a reconhecê-la, até dar-lhe tal aparência que ele não sabe porque chega a satisfazer-lhe, até colocá-la na linha da tradição e da memória, Miró luta para que, em nenhum momento, possa vir a reconhecer, na sua, harmonias obscuramente aprendidas. Isto é: em Miró, não coincidem seu gosto e seu impulso obscuro; o gosto não é nele expressão de cultura, de hábito visual.” (MELO NETO, 2003, p. 716)

Essa organicidade proposta na imagem do enxerto cirúrgico é reconhecida como uma orientação do trabalho em Miró e está representada na aplicação recorrente na fala do pintor –conforme lembra João Cabral no ensaio– do adjetivo “vivo”, daquilo que ele queria significar através dele. O quadro como um corpo vivo manuseado é descrito por Miró da seguinte forma: “*Como el conjunto del cuerpo es de la misma naturaleza que un brazo, una mano, o un pie, todo debe ser homogéneo en un cuadro. En los míos, hay una suerte de circulación sanguínea. Si se desplaza una forma, esa circulación se detiene; el equilibrio está roto.*” (MIRÓ, 1964, p. 19-20)

Na radicalização antilírica proposta pela imagem do enxerto da mão, processado de acordo com a necessidade expressiva, convergem algumas das qualidades da pintura de Joan Miró mais caras à poética de Cabral: intento de lucidez na criação que implica busca e maximização do processo enquanto invenção da trajetória compositiva. O crítico João Alexandre Barbosa analisa da seguinte forma a referencialidade trabalhada por Cabral com respeito a Miró através do poema:

[...] tecendo seu texto em torno das relações entre o uso da mão e o aprendizado, estabelecendo uma cadeia de associações artesanais, João Cabral termina por oferecer uma “leitura”, por assim dizer, crítica, na medida em que ela não se esgota no registro das impressões nem na aspiração a uma substituição de valores pictóricos pelos lingüísticos [...] mas reside, sobretudo, na desmontagem interna do processo criador de Joan Miró [...] (BARBOSA, 1974, p. 144-145)

Atenção ao processo e minúcia ao executá-lo, qualidades exaltadas por Cabral em Miró, são também elementos dos quais se utiliza para compor não só as séries binárias de “O sim contra o sim”, mas os demais poemas de *Serial*, livro no qual dá precedência ao espaço e possibilidades plásticas no poema numa estreita vinculação às artes plásticas, porém trabalhando-as a partir de fortes evidências matemáticas, sempre no campo de intenção da potencialização imagística. Nesse sentido, o Cabral das séries, do ordenamento e proporção, rende tributo a Mondrian. Ao mesmo tempo, representa na série binária aqui tratada ambos os pintores em diálogo a partir de uma dimensão humana, exaltando o fazer pelas mãos, destacando o processo das relações levadas à essencialidade.

Na proposição do abandono de elementos ditados pela memória tomada como instinto percebe-se o eco de algumas linhas tangenciais (ou ato reflexivo da crítica) podendo-se estendê-la às operações em que o poeta se implicaria em seu jogo criativo. Na poética de

Cabral –mais claramente a partir de *Psicologia da Composição*– houve esse intento programado de livrar a palavra de sua reverberação excessiva pelo influência do gosto tradicional, dos limites retóricos de uma dicção considerada, *per se*, poética, colocando-a numa estatura de imagem denotativa, reduzindo ao mínimo reminiscências da poesia investida em aspectos místicos. Essa descontinuidade pretendida está no poema manifesto “Psicologia da Composição”:

Não a forma encontrada
como uma concha, perdida
nos frouxos areais
como cabelos;

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.

(“Psicologia da composição” in *Psicologia da composição*, p. 95-96)

Assim como no processo criativo de Miró, conforme Cabral o percebe, o traço apaga toda reminiscência da memória enquanto hábito, também na poética cabralina se processa uma operação de “redução” do ideal à linguagem, aquilo a que João Alexandre Barbosa denominou “tratamento de radicalização denotativa”. A questão da linha, conforme percebida pelo poeta, aponta para um potente trabalho na microestrutura do quadro, um concentrar-se nesse âmbito “menor” que revelaria, numa soma de relações temporais acumuladas, uma composição final a exigir, de maneira correlata, um processo dinâmico de fruição por parte do observador e uma fixação maior em aspectos espaciais da obra de arte. Esse gosto pelo trabalho pensado desde seu âmbito micro e de sua condição processual, foi um dos pilares do fazer privilegiado pelo pintor a partir de 1940, que é quando ele diz abandonar “*el modelado y el claroscuro*”; de sua linha e seu deslocamento no quadro, ele declara o que se segue:

Como no hay línea de horizonte ni hitos de profundidad, se desplazan en profundidad. Se desplazan también en superficie, porque un color o una línea conducen faltamente a una desplazamiento del ángulo de visión. En el interior de las grandes se mueven las formas pequeñas. Y cuando se mira el conjunto del cuadro, las formas grandes, a su vez, se convierten en móviles. Puede incluso decirse que, todo y conservando su vida autónoma y sin modificarse, se atropellan. Pero esto no impide que tengan entre sí relaciones tan rigurosas como las que ligan a los elementos de los cuerpos. Basta con que le falte un trocito a un dedo para que este quebrante toda la mano. (MIRÓ, 1964, p. 17)

Em *Museu de tudo*, livro escrito entre 1966 e 1974, o poeta retira novamente do modo Miró de composição uma medida para a homenagem a um amigo, o pintor de tendência abstracionista, Joaquim do Rego Monteiro. Aquilo que o interessa nesse confronto dos artistas é certa estética que ele denomina “inexcessiva” –de certo modo, uma antiestética– valorizando um nível de apreensão sempre ligado à observação do que é mínimo e, ao mesmo tempo, resultante de uma ordenação voluntária:

Esse recifense em Paris
taquígrafou (como Miró)
o magro e o nu, o in excessivo
de onde nasceu e se exilou;
e essa parca caligrafia
de recifense soube apor
aos verdes podres do alagado
traduzindo o que é lama em cor.
(“Joaquim do Rego Monteiro, pintor” in *Museu de tudo*, p. 391)

O magro e nu que vê na obra de Vicente do Rego Monteiro –definido em termos de técnica, ou mecânica minuciosa, da taquígrafia e da caligrafia– tem seu correlativo nas “cifras herméticas” e na “anedota cada vez mais pobre” de Miró, sendo que a economia e contenção são aquilo que alicerça o diálogo proposto por Cabral.

Sobre a outra face da estrutura binária montada em “O sim contra o sim”, Piet Mondrian é o artista que representa a complementaridade proposta. As mesmas imagens paradoxais de operação e enxerto servem de parâmetro que o aproxima a Miró, também nessa suposição de uma ação que esquiva-se da facilidade durante o processo criativo:

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.
Assim, não a trocou de braço:
queria-a mais honesta

e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.
(“O sim contra o sim” in *Serial*, p. 298-299)

No caso do artista holandês, a prática da pintura se fez acompanhar por uma interrogação teórica constante, numa interação entre conceituação e atos criativos que renderam alguns estudos autorreferenciais esclarecedores, culminando na teoria chamada neoplasticismo. A abstração foi, na pintura de Mondrian, desenvolvida com um sentido geométrico dos mais rigorosos e segundo uma ordenação intelectual voluntária e direcionada. Sendo assim, a questão em torno à qual os dois pintores são associados nessa série é, mais uma vez, a psicologia, que em Miró o poeta relaciona com os processos acidentais –porém não instintivos– de criação.

Em Piet Mondrian, como fica patente nos versos de homenagem, o ato de pintar obedece a composições arranjadas simetricamente e segundo instrumentos típicos de aferição matemática. Nesse sentido, as afinidades entre o poeta e Mondrian são mais consistentes, tendo-se em vista que ambos tomam sua arte como vontade e potência de construção segundo normas mais ou menos estritas. Em textos de Mondrian como “Artes plásticas: reflexo ou realidade”⁵⁷ e “A definição do espaço na pintura, escultura e arquitetura”⁵⁸ as reflexões sobre a composição na obra de arte têm uma relação estreita com a ideia da proeminência de uma construção do tipo plástica que atende a uma elaboração minuciosa do contorno ou forma externa, conforme João Cabral analisa na pintura de Joan Miró. Em um desses escritos, Mondrian defende:

Que a composição de uma obra de arte não é um processo acidental, é um

⁵⁷ Texto escrito originalmente em inglês, aproximadamente em 1942, e cujo título original é “Plastic art: reflex or reality?” Não se sabe se João Cabral tinha conhecimento dos escritos teóricos de Piet Mondrian à época em que formulou o ensaio sobre Joan Miró.

⁵⁸ Texto escrito entre 1942 e 1944 sob o título original: “Space-determination in painting sculpture and architecture”.

fato cada vez mais visível; formas, planos, linhas, cores, tudo tem sua função adequada. Em arte abstrata, isso se torna tanto mais claro quanto maior é o grau de abstração. A pintura tem o privilégio de tornar-se puramente abstrata. Dessa maneira, transferimos a arte do domínio da fantasia e do acaso para o âmbito de um problema técnico: o da definição do espaço. A primeira ação se dá por meio tanto da sensibilidade como do intelecto, e, de acordo com as leis do movimento dinâmico, pela divisão do espaço limitado que representa o universo. (MONDRIAN, 2008, p. 181)

Sendo assim, a análise de Cabral coincide com a interpretação que Mondrian dava à abstração em seus estudos –colocando-a em nível de um problema técnico– ao focar a questão da definição da linha e fixação na superfície como uma das orientações na pintura de Miró. Como alternativa à visão de uma abstração delimitada com idiosincrasia pessoal, Cabral também propõe que essa linguagem não desvincula-se de seus meios e aspectos objetivos em prol da subjetividade. Advinda dessa outra referência de exploração do espaço na pintura, Piet Mondrian entende da seguinte forma o suposto esvaziamento do assunto na mesma, ponto que também é estimado no estudo sobre o pintor catalão com relação ao dinamismo: “A história da cultura das artes plásticas revela que quanto mais definida a expressão do movimento dinâmico, mais é necessário que a forma particular desapareça, e mais seus elementos construtivos se libertam das limitações da expressão particular.” (MONDRIAN, 2008, p. 177)

3.4 Considerações finais

Conforme já tentou-se demonstrar e comentar, de maneira mais detida, as questões consideradas com relação estreita ao teor do ensaio e suas significações num contexto abrangente de ambas as poéticas, faz-se um apanhado estatístico e mais generalizado como conclusão.

O longo tempo passado desde que escrito até que fosse publicado em edição comercial pela primeira vez na Espanha –e também pela primeira vez em tradução ao catalão– corrobora a repercussão mínima que o ensaio de João Cabral de Melo Neto sobre Joan Miró teve neste país.

Verificando-se, mais especificamente, através de pesquisas nos acervos

bibliográficos da *Fundació Joan Miró* de Barcelona e *Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, constata-se que a importância concedida ao ensaio do poeta brasileiro é reduzida frente à fortuna crítica a partir da obra do pintor e de suas repercussões ao longo do tempo. Analisando-se a partir de parâmetro simplesmente estatístico, isso deve-se ao fato de que o conjunto de estudos que faz parte da fortuna crítica é muito extenso e bastante diverso. Por outro lado, o texto de João Cabral está entre as primeiras interpretações escritas sobre a obra – tendo sua análise alcançado a produção de Miró até finais de 1950– período relativamente delimitado considerando-se que a produção posterior do pintor alcançaria quase 30 anos mais, até o final da década de 1970, poucos anos antes de sua morte.

O fato de que interrompe-se, precocemente, a relação pessoal entre o poeta brasileiro e o pintor, em 1950 –mesmo ano da publicação do ensaio– contribui para esse panorama, não havendo o tempo necessário para a retomada e atualização das hipóteses tratadas no mesmo e nem tampouco para uma continuidade na observação do trabalho e possíveis desdobramentos analíticos.

Conforme mencionado, a decisão de publicar o texto em primeira mão em português pode também justificar o menor alcance do mesmo; isso combinado à interdição pública da obra à época e à proibição de publicações em língua catalã –tudo associado ao fato de que o mercado mais pungente dessa pintura, assim como o conhecimento da mesma, estava fora da Espanha– contribuíram também para que o escrito sofresse um ostracismo.

Em 2008, numa iniciativa de exceção da *Casa Amèrica Catalunya*, publicou-se a versão trilingue, porém em edição que, apesar de também comercial, teve mais caráter institucional, sendo editada em pequena tiragem e com a colaboração do *Centro de Estudios Brasileños* e Consulado Geral do Brasil em Barcelona. Conclui-se, desse modo, que o alcance desse estudo continua reduzido na Espanha, tendo como consequência que seu conhecimento seja restrito, já que sua promoção foi impulsionada, unicamente, como iniciativa institucional por parte de representações oficiais brasileiras no país.

4 A LITERATURA DE EXPRESSÃO HISPÂNICA E A OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Se eu tenho uma formação clássica, eu tenho em língua espanhola e não em portuguesa.

4.1 Primeiros contatos: “O rio”

“Las palabras son pocas, mas de seso cargadas.”
Gonzalo de Berceo

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 o Gil Vicente, por exemplo, como Berceo, que estudei verdadeiramente anos a fio.

A epígrafe acima expõe a reação claramente entusiástica de João Cabral diante da literatura fundacional espanhola. A chegada à Espanha representava seu primeiro contato com uma cultura estrangeira *in loquo* e, para o literato aguçado que era, a ocasião apresentou-se naturalmente oportuna no sentido de ter acesso direto a um *corpus* literário que, naquela época, era de difícil aquisição no Brasil.

A afinidade de João Cabral com a leitura inicia-se em sua juventude mais tenra e essa possibilidade de contato com outra literatura provou ter sido ampla e prolífica em todos os sentidos. Com muita propriedade, Joaquim Cardozo definira o amigo poeta como alguém “[...] obcecado pelo seu ofício, ávido de ler toda a poesia nas línguas que conhece, de ler o máximo que se escreveu sobre o que é a poesia, enfim, um homem que tenta ser consciente do que está fazendo e do que quer fazer.” Na literatura espanhola encontra, portanto, um campo fértil de conhecimento e, posteriormente, de referências e emulação para sua própria poética.

A natureza da aproximação a esse *corpus* literário se dá sob uma faceta particular, pois se faz de maneira metódica. O método está, primordialmente, no fato de que toma essa literatura a partir de suas bases, desde os poemas épicos fundacionais, *Cantar de Mio Cid* e *Poema de Fernán González*, passando pela poesia denominada *mester de clerecía* até os representantes do *Siglo de Oro*, ou o que Cabral mesmo denomina clássicos: “[...] na Espanha, eu resolvi ler sistematicamente a literatura antiga espanhola, a literatura primitiva e a literatura do século de ouro, que é literatura renascentista.” (MELO NETO apud ATHAYDE,

1998, p. 37). Esse método, posteriormente, vale-se de uma aproximação também peculiar, já que o escritor não só aborda essa literatura como simples leitor, mas como estudioso, demonstrando verdadeiro espírito literato e de pesquisa. Assim, escreve ao amigo Lauro Escorel (carta sem data, provavelmente de 1947) contando sobre uma das fontes de estudo histórico a qual recorria durante aqueles primeiros contatos: a obra do filólogo Ángel Valbuena Prat publicada em tomos sob o título geral de *Historia de la literatura española*:

Esse Ángel Valbuena tem uma história da Literatura Espanhola bem razoável, que estou estudando. Digo estudando e não lendo, porque tenho acompanhado a leitura da crítica da leitura dos próprios textos. Assim é que ando versado em épicas, líricas, *juglarescas*, *romanceros*, o diabo! Para não falar em estilo *plateresco*, *mester de clerecía*, *novela picaresca*, também o diabo! (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

A menção à literatura dos *juglares*, ao *romancero ibérico* e ao *mester de clerecía* deixam constância do método de leitura que sustentava-se a partir das bases. Entre esses estilos, autores e novelas representativas, Gonzalo de Berceo⁵⁹ e o *Cantar de Mio Cid* têm preferência nos comentários do poeta, tendo sido o sacerdote Berceo o mais destacado representante da manifestação poética medieva denominada *mester de clerecía* e responsável pela introdução de importantes mudanças no estilo literário que se praticava até então –que era essencialmente oral, com escassa ou nenhuma preocupação com a forma, como é o caso dos textos de *juglares* (jograis). Uma das novidades introduzida por Gonzalo de Berceo diz respeito à regularidade métrica:

Berceo, versificador, se atiene a un arte novísimo: 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. (GUILLÉN, 1972, p. 28)

A *cuaderna vía* seria utilizada por João Cabral em mais de um poema e em toda uma obra, sintomaticamente denominada *Quaderna* (1956- 1959), deixando constância da amplitude alcançada a partir desses primeiros contatos literários e da apreciação à literatura de Berceo. A análise contida na anterior citação, do escritor Jorge Guillén, destaca o que dessa

⁵⁹ O sacerdote Berceo pertencia ao monastério beneditino de San Millán de Cogolla, na Rioja, onde provavelmente foi notário. Toda sua obra conservada é puramente religiosa: três vidas de santos, três poemas marianos, três poemas doutriniais e alguns hinos.

escolha ressalta de disciplina pelo caráter modelar que sugere:

En el siglo XIII y al calor del desarrollo social del momento aparece el mester de clerecía. Se trata de una escuela erudita y clerical –en su doble sentido– en conexión con la vida e intereses de los monasterios, y que ofrece un aspecto cultural muy compacto. Su técnica poética es, por lo general, bien determinada y regular: estrofas de cuatro versos de una sola rima y con catorce sílabas (cuaderna vía). (BLANCO AGUINAGA; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS; M. ZAVALA, 1978, p. 61,62)

Quanto a técnicas aplicadas por Gonzalo de Berceo como parte de seu estilo de escrita, destaca-se o seguinte comentário:

Desde el punto de vista estilístico, las metáforas, los símiles y las imágenes, tomadas de los más diversos aspectos vitales del entorno, configuran la poética de un autor que fue siempre consciente de su arte literario y manejó los resortes de la poética medieval, según los postulados de la “nueva maestría”. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., [s.d.], p. 182).

Principia com Gonzalo de Berceo uma noção mais delineada de autoria da obra na literatura de expressão castelhana, o que os comentaristas denominam “*la nueva maestría*”. Como consequência “*Aparece por primera vez el orgullo intelectual, inseparable del individualismo, que se irá desarrollando con lentitud [...]*” (BLANCO AGUINAGA; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS; M. ZAVALA, 1978, p. 62). Basicamente, com Berceo começa-se a delinear, na literatura hispânica, a consciência de um ofício, o da escrita; e a de seus artífices, os escritores.

Los primeros pasos que históricamente conducen a este tipo de relatos derivan de la actitud del artista, del escritor y de su público; aquel, con una creciente conciencia de “autor”, pretende novelar lo sabido, no sólo lo deseado o imaginado, es decir, que aminora imaginación y deseo para invertir en buenas dosis de memoria. El escritor se instala dentro del relato, mira a su alrededor y pide a los lectores que hagan lo mismo. Con esa actitud, que a veces se ha llamado “novela realista”, desaparece la exclusividad de tiempos y espacios fantásticos (pastores, caballeros andantes, guerras fronterizas con moros) y se vuelve la mirada al momento histórico que se está viviendo. (JAURALDE, 2001, p. 15).

Como epígrafe da obra *O rio* (1953) João Cabral escolheu o seguinte verso de Berceo: “*Quiero que compongamos io i tú una prosa.*” A intenção dialógica destacada na abertura da obra se dá nos matizes e textura escolhidos para o tratamento do texto poético: “*El Rio es una pieza cuya narración lineal, lenguaje llano, directo y repetitivo, monótono muchas*

veces, son, evidentemente, medievalistas sin que esta cualidad sea superficial, pues directamente procede de la intención que lo informa. (GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 324)

Nas palavras de Haroldo de Campos sobre *O rio*, nessa obra já se percebe João Cabral “fazer prosa em poesia (não prosa poética nem poema em prosa, mas poesia que fica do lado da prosa pela importância primordial que confere à informação semântica)” (CAMPOS, 1972, p. 83). Pode-se entender o comentário anterior no sentido em que, em grande parte da poesia do pernambucano tem valor estrutural aquilo que se conta, o episódico em si. No caso das composições hagiográficas de Berceo, o valor das histórias começa a ser, além de doutrinário, literário: vidas de santos e milagres que se contam também como narrativa, como matéria que também apele ao poder de imaginação. João Alexandre Barbosa (2001, p. 46) analisa da seguinte maneira a escolha pela prosa no poema em questão:

A opção “prosa” (que já está na epígrafe do poema pelos versos de Berceo, “*quiero que componamos io e tú una prosa*”), que é tanto castelhana quanto nordestina, vinha apontar para uma razão mais funda, esta de ordem semântica: a escolha também por uma apreensão daquilo que, na paisagem do rio e no homem dessa paisagem, não podia ser senão prosa, contrário de poesia, lirismo artificial grudado na existência de miséria e lama.

Em *O rio*, depara-se com vários “fatos” de natureza social, histórica, geográfica. O poema, em linha temática geral, descreve a trajetória do rio Capibaribe –rio da infância do poeta– da sua nascente à foz. Cabral utilizou como um dos fundamentos compositivos a pesquisa cartográfica, o que confere ainda mais peso ao estrato semântico destacado por Haroldo de Campos. “Eu estava fora do Brasil e não sabia os afluentes do Capibaribe todos de cor. Então tinha que ir à biblioteca consultar os mapas geográficos.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 105). Essa atitude expressa uma intenção clara e meditada de fazer uma poesia na qual o *locus* aparecesse não somente com bastante definição, mas com protagonismo. Nesse caso, o poema se atém a esse recorte de cenário: uma parte da bacia hidrográfica do Capibaribe. Essa delimitação tem estreita relação com a veracidade e objetividade que deve-se dar à prosa que anuncia. Além do mais, é notório que a obra de João Cabral, em seu conjunto, vai conformando uma trajetória geográfica clara, com um lastro topográfico evidente com relação às suas paisagens de eleição, Pernambuco e Sevilha. Nesse sentido, alguns rios dos dois países, Brasil e Espanha, configuram um verdadeiro traçado, tanto do caminhar dessa “poesia que anda ao lado da prosa”, como da observação atenta que

se delinea desde as margens (mas também desde dentro) sobre o andar das culturas e afetos que vão se fazendo e narrando juntamente com essas viagens. A busca de embasamento cartográfico para representar dados no poema é singular como atitude ativa de criação na qual a plasticidade é um dado essencial: da representação gráfica dada pelo mapa, o poeta passa ao mapa textual de certa representação literária.

Com relação aos poemas hagiográficos de Berceo, por serem textos de intenção religiosa e doutrinária, um traço característico é a delimitação clara do entorno onde comparecem seus heróis e santos, na intenção de dar veracidade ao relato (tratava-se, de todo modo, de um mundo no qual as distâncias geográficas não eram parte da experiência comum). A veracidade pretendida por Cabral, no entanto, é abordada pelo seu avesso tendo em vista o tratamento que Berceo dá a ela: fatos e paisagens têm, nos versos do clérigo, uma intenção colorista, de agregar alicientes extras para convencer o seu público espectador. Isso faria parte da estratégia do orador religioso que deveria convencer/ converter através do seu discurso/ poema que, por sua vez, teria também objetivos bastante pragmáticos.

No caso de *O rio*, o avesso expressa-se na constatação básica de que os fatos são contados com o impulso contrário ao da mistificação do contexto; é a ótica da aridez nordestina, sem tapumes, a que predomina nos elementos descritivos. Sendo assim, a geografia invocada através da relação de alguns afluentes e povoados que aparecem gravitando em torno ao rio Capibaribe é a mesma realidade nordestina que se deixa contar (ou que conta-se a si mesma) sem floreios, e que é sempre permeada pela visão particular do narrador. Portanto, a delimitação da paisagem em *O rio* não é matéria acessória ou moldura; antes, essa paisagem é a narração de si mesma –fundamentada em antecedentes palpáveis, sociais e históricos, inclusive– que se revela nos versos.

De todo modo, a narrativa no poema e o tratamento do cenário se traduzem em sugestões plásticas, que são também a marca em *O cão sem plumas* (1949-1950), incitando o olhar e a imaginação através da voz que narra demonstrando um conhecimento familiar do que supostamente está vendo.

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 Mio Cid o los romances primitivos. (GÓMEZ BEDATE, 1964, p. 325)

Ainda como marca dessa influência das narrativas medievais ibéricas, a partir do tom de conversa apontado na citação anterior, vemos a reiteração da visão testemunhal dos fatos contados, corroborando a importância de se fundar uma veracidade dentro do texto –ou seja, literária– a fim de agenciar essa participação do leitor anunciada no “convite” que se faz ao começo. De fato, a proposição inicial concentrada na epígrafe de Berceo aponta para uma intenção de composição compartilhada, que verse sobre um assunto palpável e aparentemente prosaico, típico traço medievalista; uma poesia que exista para ser lida em voz alta e completada em seu sentido total à medida em que o narrador, que é o mesmo rio, mapeia e define o território por onde passa ao mesmo tempo em que constrói sua história; e na medida em que o leitor também se assume no personagem do rio enquanto o lê. Essa intenção, pode-se dizer, encontra sólidos correlativos no estilo narrativo de Berceo:

La técnica narrativa de Berceo se detecta y reconoce fácilmente, aunque muchos de sus rasgos sean comunes con otros poemas del siglo XIII; la naturaleza narrativa de sus poemas hace que la descripción sea una de las características de su poética; sus cuadernas son, asimismo, unidades narrativas con sentido completo; [...] cada estrofa y con frecuencia cada verso, se cierra sobre sí misma en unidades sintácticas completas. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., [s.d.], p. 182).

Em *O rio*, vê-se uma estrutura particular em que o poema longo está dividido em 29 blocos compostos de números variáveis de estrofes que, por sua parte, estão todas compostas por um número invariável de versos (8 versos cindidos em dois hemistíquios). Cada uma dessas estrofes e blocos pode ser considerada de maneira independente com relação às demais, fechando-se seu sentido sobre elas mesmas ao mesmo tempo em que somam-se em uma unidade maior, concluindo a história narrada do nascer do rio ao juntar-se com o mar. A solução métrica escolhida por Cabral, no entanto, não é a *cuaderna via*, que só mais tarde seria explorada em sua obra, mas o verso espanhol de *arte mayor*. Conforme explica o mesmo Cabral (apud ATHAYDE, 1998, p. 104, 105):

O poema foi feito em versos de *arte mayor*; com os versos ímpares fixos e os versos pares variáveis. Todos os versos pares terminam em toante espanhola, pois a contagem dos versos em espanhol é diferente da nossa. [...] Cada imagem ou conceito inicia-se sempre num verso ímpar e termina num verso par. O poema é assim a justaposição de unidades de dois versos.

A escolha da *arte mayor* com rimas assoantes não é acidental. Eleger um verso

que não é, naturalmente, aquele que se amolda à lírica em língua portuguesa, à música particular conformada pelo estrato fônico dessa língua (e em cuja poesia se valeu, maioritariamente, da forma do soneto clássico, com rimas regulares) significa, sem dúvida, marcar uma ruptura de padrões e a busca de outros parâmetros estéticos. O objetivo dessa eleição, no caso de *O rio*, parece ter sido dar uma certa qualidade pouco melódica e intencionalmente mal acabada, justamente próxima ao relato oral. O metro escolhido, em grande parte do poema, é o hendecassílabo com uma acentuação rítmica que força a irregularidade e cisão em dois hemistíquios. É notável essa escolha no sentido de trazer à tona um tipo de locução poética mais próxima à narração popular; opção certamente pensada em consonância com a natureza da fala típica na cultura de massas da região do Nordeste brasileiro a que o poeta se restringe. Também é importante assinalar que o uso do hendecassílabo teve seu raio bastante restringido na lírica de expressão portuguesa, tornando-se minoritário já no século XVI com Luís de Camões, que depreciou o hendecassílabo em favor do decassílabo italiano. Assim explica-se essa disposição dos versos, segundo os fundamentos da métrica espanhola:

Un endecasílabo con acento en 6.7.10 provoca claramente dos secuencias de 6+5. Un final de oración que coincida en medio de verso con algún acento rítmico provoca las más de las veces una secuencia, es decir, una fuerte pausa que descompone el verso; [...] (VARELA MERINO; MOÍNO SÁNCHEZ; JAURALDE POU, 2005, p. 70).

Esses obstáculos impostos nas cesuras, a presença abundante de rimas consonantais juntamente com recursos semânticos específicos, como a repetição de substantivos concretos, serão decisivos no sentido de agregar monotonia ao texto, obrigando à *ralentização* do ritmo de leitura. Toda essa inclinação programada concorre para a completude do projeto semântico do autor e atua no sentido de dar protagonismo à narração. Segundo Haroldo de Campos (2006, p. 84), essa técnica teria uma consequência premeditada:

O rio, poema “tecido em grosso tear”, lançado numa toada deliberadamente monótona e iterativa, consegue não obstante –em sua pauta e a seu modo– o isomorfismo estético: dá no texto, no fluir do texto, a presença viva, o lento desenrolar do caudal que lhe serve de tema, com seu cortejo contrastante de grandezas e misérias.

De forma também dialógica, de maneira a compartilhar lições aprendidas, Cabral

dedicou um poema ao poeta concretista brasileiro, Augusto de Campos (já comentado no capítulo 1). No poema em questão, reafirma seu “magro” orbe semântico, composto das sempre mesmas “coisas e loisas”, que para ele fazem parte de um campo de experiência e retorno quase obrigatório. Essas “coisas e loisas”, de toda maneira, são prolíficas na medida em que o poeta as confessa como elementos que “me fazem escrever tanto”. Destaca, desse universo despojado, o verso espanhol de *arte mayor*, que se dá mais à prosa, juntamente com a rima toante, que “apaga o verso”, pois obstrui a musicalidade. Esse poema está em *Agrastes*, cujas composições datam de 1981 a 1985, décadas depois daquele primeiro experimento com o verso de *arte mayor* que teve lugar em *O rio*. João Cabral já não abriria mão da forma estrita encontrada nos poetas primitivos que ele cultuou:

Você aqui reencontrará
as mesmas coisas e loisas
que me fazem escrever tanto
e de tão poucas coisas:
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 o faz andar pé no chão
pelos aceiros da prosa.”

(“A Augusto de Campos” in *Agrastes*, p. 517)

Outras características do estilo de Berceo (e mais amplamente dos autores medievais espanhóis), que foram experimentadas por Cabral nessa obra específica e em outras posteriores, são o didatismo e a exemplaridade de que o clérigo se utiliza fartamente, especialmente na vertente de suas composições denominadas hagiografias ou obras de teologia moral. A matéria manipulada por ele é basicamente religiosa e a intenção é doutrinária. O pragmatismo na escolha do discurso didático seria, então, quase que uma maneira natural de organizar o texto:

Todas estas hagiografias tienen como rasgo común el ofrecer unos programas existenciales en los que la ejemplaridad es una de sus funciones más significativas y frecuentes. Los protagonistas, presentados a la manera de héroes de una ascética, son ejemplos que se han de imitar o espejos en los que han de mirarse los destinatarios, fueran éstos lectores u oyentes. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., [s.d.], p. 178)

Claro está que, na obra de João Cabral, o pragmatismo se atém ao campo da

intenção poética, literária, naquilo que concerne à uma espécie de objetivação do seu discurso, que deve estar aberto ao fluxo da história, sendo assim, deve ser franqueado à comunicação ou participação poética (especificamente no livro que se analisa, *O rio*, e outros dois, anterior: *O cão sem plumas*, e posterior: *Paisagens com figuras*):

Ao enfrentar os monstros assunto e tema, JCMN não teve que fugir da poesia narrativa, já que assunto implica ação, característica da literatura narrativa. *O rio* é uma prosa, moeda corrente da fala, e com ela JCMN se propõe restabelecer a perdida relação autor-leitor, indispensável ao fenômeno da comunicação literária. (ATHAYDE, 2000, p. 48)

A mesma ideia é confirmada pelo próprio escritor: “O leitor é contraparte essencial à atividade de criar literatura” (MELO NETO, 2003, p. 735). Sendo assim, Cabral adota um didatismo, porém nada reacionário —expresso *exemplarmente* no método de recorrência a fontes de pesquisa cartográfica, no caso específico de *O rio*— ao evocar as paisagens naturais e humanas que lhe serviriam para desvelar, nesse poema, o subdesenvolvimento e a miséria padecida pelo nordestino.

No entanto, a exemplaridade em João Cabral não é simplesmente programática: ela existe em função do estético e ético na obra. Nesse sentido, as escolhas das quais se faz a poesia, ainda que aparentemente aleatórias e obedientes a um fluxo artesanal, são, ao contrário, absolutamente medidas. No caso de *O rio*, Haroldo de Campos (2006, p.83) adverte que o texto está repleto de “símiles voluntariamente rudimentares a base de como ou quando”; e ainda que o autor “dá categoria estética a muito, daquilo que, no chamado romance nordestino, tinha apenas categoria documentária.” Em realidade, os elementos verídicos que em conjunto formam a paisagem em torno ao rio não pretendem, de nenhuma maneira, tecer uma imagem documental, no sentido de representação “fiel” do que se vê. O que se ouve, no relato, é o texto complexo no qual se produz a sobreposição de linguagem e eventos (rios, pessoas, povoados, paisagens) que se deixam visualizar segundo o influxo de experiências socio-históricas, mas também sensíveis, como fruto de uma imaginação fabuladora sempre crítica.

Em resumo, a influência da prosa em verso de Berceo sobre João Cabral se dá na intenção de comunicar e na maneira como se comunica uma história, com vozes narrativas que tentam envolver o interlocutor/leitor através da “veracidade” alardeada. Quanto ao tratamento do texto dado pelos dois autores, nada mais distante. Entre outros aspectos, Cabral

rejeita totalmente o tom pitoresco, que é parte da técnica do *mester de clerecía*. O registro em *O rio* é seco, direto, sem floreios e, além do mais, todo permeado por um humor desesperançado. Claro deve estar que Berceo é a representação do homem crente e fervoroso que parte de sua realidade medieval utilizando a linguagem comum de seu povo justamente para dirigir-se a esses cidadãos crentes de *La Rioja*. Na medida oposta e correlativa, João Cabral representa o poeta de seu tempo, com toda a consciência artística que é característica sua, e que culmina na preferência por empreender a crítica através de seus poemas. A partir desse lastro é como redescobre e atualiza formas do passado com intenções da poesia que se faz com assuntos do presente. Como destaca Jorge Guillén (1972, p. 26): “*La fuerte sencillez de Berceo –una sencillez de segundo grado construida por la Europa cristiana– es irreconciliable con la ambigüedad irónica*”. No entanto, as matrizes dessa poética medieval usada pelo clérigo –enquanto discurso que se serve de austeridade, despojamento e soluções diretas– é retomada como meio idôneo para fazer uma denúncia social sem o risco de tornar-se panfletária, utilizando-se de um tom cético e objetivo e sem deixar-se ficar na superfície do discurso. Sobre o clima antipitoresco e contemporâneo em *O rio*, afirma Benedito Nunes (2007, p. 54):

Fala-nos o rio dos imensos *partidos* a serviço das usinas. Seu relato, que não enfeita a paisagem com o róseo do pitoresco, possui os tons ásperos e monocórdios que insistem na monotonia das coisas presentes. [...] A aspereza do tom será [...] o traço do humor que salienta o grotesco que há por baixo da monotonia; o objetivismo descritivo torna-se a ponta aguda e maliciosa da sátira [...]

Em relação à comunicação na obra de Berceo e no *mester de clerecía*, o narrador aparece em primeira pessoa no início dos poemas expressando a sua suposta intenção e delimitando sua participação, quase sempre declarando-se simples testemunho ou interlocutor do que será narrado. Para louvar a vida e os atos de Sancto Domingo de Silos, por exemplo, declara: “*Suyo sea el preçio, yo seré su obrero*” (BERCEO, 1971, p. 9). Em *Vida de Sancta Oria, virgen*, está entre os primeiros versos, o seguinte: “*De esta sancta Virgen, romançar su dictado*” (BERCEO, 1971, p. 457).

Em *O rio*, o narrador também se declara desde o princípio: ele será o locutor de si mesmo, dando a conhecer seu trajeto (não só geográfico, mas principalmente social e econômico). Como em Berceo, não há lugar de protagonista para o poeta naquilo que se vai

contar: ele será a testemunha escritã, tomando o lugar do anonimato, mas desde sempre com a liberdade de tudo ver e “romanzar”: “Desde tudo que lembro/ lembro-me bem de que baixava/ entre terras de sede/ que da margem me vigiavam.” A porção de oralidade que se quer injetar no poema está também nessa escolha do foco narrativo, do narrador presencial, testemunha ocular. A prosa, proposta e composta, pleiteia um estado verossímil particular a partir do sujeito “histórico” que a enuncia. De acordo com a análise de Nunes (2007, p. 57):

O rio, fidedigno, que rasteja, só pode ver o que está à altura de suas águas chãs. Mas de tudo o que vê, dá correta notícia oral ao poeta, mencionado no texto como senhor da freguesia de Tapacurá, “que ia escrevendo o que eu dizia”, e que portanto desempenha o humilde papel de escrivão.

Como em Berceo, a técnica do “ditado” imprime uma isenção que dá margem a que se amplifique o tom dramático, porém sem o envolvimento direto do narrador nem do “escrivão”, a quem se reserva o anonimato. Curiosamente, em *O rio* esse escrivão se mostra sutilmente no trecho mencionado na citação de Nunes, no qual descreve-se alguns rios menores, como o de nome Tapacurá. O rio principal conta o que vê desde sua perspectiva e reconta, por sua vez, o que fora a ele contado pelos afluentes que vem ao seu encontro em uma teia narrativa que materializa-se com a participação –imprescindível, não obstante velada– “do escrivão/ que foi escrevendo o que eu dizia.” (MELO NETO, 2003, p. 128).

A estrutura de *O rio* é a de um poema construído sob ditado, que conserva, na linguagem escrita, a mobilidade, a incompletude, os rodeios e as redundâncias da linguagem oral. Até mesmo nas variações de métrica, estampa-se algo de um improviso, de um momentâneo ditado. Temos assim, à primeira vista, uma mimese do estilo oral dos cantadores, senão daquele romanceiro popular do Nordeste, [...] (NUNES, 2007, p. 57).

Ainda com relação à intenção de comunicar, ampliando essa perspectiva presente no autor, muitos de seus estudiosos consideram que há uma trilogia na qual ela é mais marcada; os críticos João Alexandre Barbosa, Ángel Crespo e Pilar Bedate convencionaram, em diferentes momentos, chamar esse grupo de “Tríptico do rio” devido à presença comum, nas obras que fazem parte dele, da paisagem em torno ao rio Capibaribe e da penúria do homem do sertão nordestino brasileiro. As obras que comporiam o grupo seriam *O cão sem plumas*, *O rio* e *Morte e vida severina* e foram publicadas, em conjunto com outras, no volume intitulado *Duas águas*, no ano de 1956. Na explicação do próprio João Cabral na

orelha do livro:

Duas águas querem corresponder a duas intenções do autor e –decorrentemente– a duas maneiras de apreensão por parte do leitor ou ouvinte: de um lado, poemas para serem lidos em silêncio, numa comunicação a dois, poemas cujo aprofundamento temático quase sempre concentrado exige mais do que leitura, releitura; de outro lado, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos. (MELO NETO, 1956).

Claro fica, então, que as obras às que refere-se aqui como parte da vertente comunicativa são as que representam o que o poeta classifica como “poemas para auditório”, os que representam a “segunda água” anunciada no título do livro. Essa intenção direcionada à comunicação decerto foi potencializada com a leitura dos autores primitivos espanhóis, em seus rudimentos discursivos com objetivo de angariar esse “auditório” ou plateia. De todo modo, ainda que sejam essas as obras que representam da literatura de Cabral a faceta comunicativa, é importante assinalar que não o são no sentido em que poderia haver algo nelas de elogio à facilidade ou escolhas em prol de uma leitura menos acurada: exige-se do leitor que quer “participar” uma atitude para além de uma simples aproximação superficial; e essa inflexão, acredita-se, tem correlativo na literatura austera e sem adornos representada nesses modos de expressão dos textos medievais estudados por Cabral, além de retomar a prosa nordestina de 1930, que privilegiou uma forma de narrar antirretórica, “inenfática”, enxuta e destituída como a própria paisagem que encenava. Sobre esse tema, Haroldo de Campos (2006, p. 88) afirma que “mesmo em seu aspecto participante, a obra de JCMN não é de acesso fácil ao leitor, que lhe estranhará a dureza e a secura e que deparará com um testemunho áspero e contundente onde, possivelmente, esperaria achar uma retórica de tipo caritativo ou um apelo demagógico.”

Historicamente, coincidem a concretização do projeto de tornar sua dicção antirretórica –utilizando-se de meios métricos que propiciam uma proximidade à oralidade– com os primeiros anos de leitura e estudo da literatura espanhola. “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 utilizo a forma narrativa.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 37). Como fundamentos desse projeto, Cabral adota não só a dicção direta de um autor como Berceo e de um texto como o *Cid*, inaugurando em sua poesia o uso do verso espanhol em formas métricas tradicionais.

Literariamente, a influência da literatura espanhola primitiva e do Século de Ouro levou-o (João Cabral) a apreciar o classicismo, cujas normas não chocavam com as exigências do seu espírito racionalista: sobriedade, concisão, harmonia, clareza de linguagem, preocupação formal. (ATHAYDE, 2000, p. 48)

No caso do “Tríptico do Rio”, a convergência que se faz sentir entre o projeto literário de Cabral e a literatura de Berceo recai, com mais ênfase, nessa amplitude comunicativa do texto, na feição que se dá, pragmaticamente, ao que se quer dizer. De fato, Gonzalo de Berceo teria sido um dos primeiros na literatura castelhana a pensar em seus fiéis como parte ativa em suas pregações, ou seja, como ouvintes “leitores”. Nesse aspecto, pode-se considerar que existe nos textos de Berceo, além de motivos evangélicos, uma marcada intenção de comunicar também literariamente. Tenha-se em conta as palavras de Jorge Guillén (1972, p. 15, 16):

Toda la poesía de Berceo aparece iluminada, si la entendemos así, como manifestación de una creencia donde se halla el creyente. Creencia que esta metáfora de situación convierte en algo material. Pero la materia resurge espiritualizada. [...] En suma, las cosas son lo que son. De esta plenitud procede la fuerza sustantiva de visión y lenguaje con que se aploma la poesía de Berceo, orbe compacto y robusto.

Na conferência proferida no ano de 1954, João Cabral ao falar *Da função moderna da poesia* (título de seu pronunciamento) define, teoricamente, os processos através dos quais vinha buscando, ele mesmo, abordagens críticas na criação do poema. Entre outras coisas, lamenta o desprezo das gerações coetâneas por modos literários que haviam sido condenados ao passado. O que o poeta pleiteia, na verdade, é algo bem próximo à concepção da poesia como se experimenta no século XIII espanhol com Gonzalo de Berceo. O monge, que se referia a si mesmo como um “*versificador*”, que não se dava o título de poeta, mas que aplicava à intenção de versificar o caráter nobre e justíssimo de artesanato, de obra a ser feita, serve de aliciente para o que Cabral pleiteia, que a poesia também fosse feita a partir do que se mira e vê desde a matéria mais aparentemente humilde e prosaica:

Mas os poetas não desprezaram apenas os novos meios de comunicação postos a seu dispor pela técnica moderna. Também não souberam adaptar às condições da vida moderna os gêneros capazes de serem aproveitados. Deixaram-nos cair em desuso (a poesia narrativa, por exemplo, ou as *aucas* catalãs, antepassadas das histórias em quadrinhos) ou deixaram que se degradassem em gêneros não poéticos, a exemplo da anedota moderna, herdeira da fábula. Ou expulsaram-nos da categoria de boa literatura, como

aconteceu com as letras das canções populares ou com a poesia satírica. (MELO NETO, 2003, p. 769)

4.1.1 “Catecismo de Berceo”

Aplicando à própria *praxis* poética a experiência com a literatura de Gonzalo de Berceo e a forma exemplar que nela vê, João Cabral compôs “Catecismo de Berceo”, poema incluído em *Museu de Tudo* (1966-1974). O título sinaliza para uma dupla acepção contida na palavra catecismo: tanto pode referir-se ao catecismo como doutrina que o pregador beneditino propunha a seus fiéis através de seus versos, quanto ao “catecismo poético” que para Cabral está contido nos elementos estilísticos utilizados por Berceo e na manipulação sutil de uma nova sintaxe literária em que insinua-se, tanto um orador como um narrador hábil, que sabe ajustar, estilisticamente, a comunicação à expressão. Nesse último sentido, Berceo e sua obra representam um esquema modelar para a poética cabralina, como já deve estar demonstrado.

Em “Catecismo de Berceo”, os elementos modelares se desvelam na forma e no conteúdo. Formalmente, com a disposição dos versos em quatro, referência à *cuaderna vía* ou *tetrástrofo medieval*: o poema se divide em quatro estrofes numeradas de quatro versos cada uma delas, porém as rimas não são consoantes, diferente do que se praticava no *mester de clerecía*. Com relação à matéria semântica, os elementos vão se desdobrando em torno ao vocábulo “palavra”, que é central nas quatro estrofes; explicitamente em três delas e elidida em uma. “Palavra” aparece como metônimo da poesia. O verbo “fazer” abre as estrofes primeira e segunda, pleiteando para o autor medieval a atitude consciente do criador/artesão; a mesma que Cabral prezava no seu próprio trabalho com o verso. Os tratamentos a que o catequista Berceo limita a sua palavra, segundo o poema, conferem a ela peso, em contraposição à leveza; aderência, fusão e espessura como antítese de frouxidão; disciplina e contenção no lugar de prolixidade e fluência solta.

As duas últimas estrofes também estão presididas por palavras no modo imperativo, porém aqui, negativos: “Não deixar” e sua variante “Nem deixar”, completando-se o sentido doutrinador do catecismo pretendido:

1

Fazer com que a palavra leve
pese como a coisa que diga,
para o que isolá-la de entre
o folhudo em que se perdia

2

Fazer com que a palavra frouxa
ao corpo de sua coisa adira:
fundi-la em coisa, espessa, sólida,
capaz de chocar com a contígua

3

Não deixar que saliente fale:
sim, obrigá-la à disciplina
de proferir a fala anônima,
comum a todas de uma linha.

4

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latentes.

(“Catecismo de Berceo” in *Museu de tudo*, p. 385-386)

As duas últimas linhas da primeira estrofe fazem referência direta aos seguintes versos de Berceo (1971, p. 303) em *Milagros de Nuestra Señora*: “*Palabra es oscura esponerla queremos/ Tolgamos la corteza, al meollo entremos,/ Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos*”. Pode-se dizer que a lição do clássico renascentista ressalta significativamente na expressão justa buscada por Cabral em sua poética e na obsessão por elementos de clareza e clareza ou, antes, contra sentidos mistificadores ou que possam enredar-se em interpretações exclusivamente pessoais.

O poeta procede, em suma, a uma exposição exemplar, através do poema, dos fundamentos desse texto, que também é catecismo na medida em que reforça sentidos em sua prática: disciplina que leva à fala anônima e não à individualidade. O que ele destaca no trovador medieval, sobretudo, é sua capacidade de inserir em seu texto a medida de uma autoria sutilmente delimitada (“*romançar el dictado*”) e, ainda assim, a capacidade de dar ao interlocutor de seu tempo a imediatez e deleite da história oral que, ainda que destituída de um acabamento esmerado, possibilita a fruição e adesão ao que se conta. Nas fórmulas comunicantes, “*Palabra es oscura esponerla queremos*” e “*isolá-la de entre/ o folhudo em que se perdia*”, percebe-se, se não o verdadeiro “catecismo” de ambos autores, pelo menos o de Cabral, do qual se pode entender que deve-se evitar os mil meandros da linguagem para

que sua força comunicativa não se perca, para que não se extravie a intenção principal em meio a possibilidades vagas e vastas.

A “advertência” de Berceo foi entendida de maneira ampla na poesia de João Cabral, tendo nela repercussões definidoras. Essa ideia que confirmava uma estética imanente a uma postura ética, também sustenta-se na poesia dedicada ao estilo do escritor Graciliano Ramos; esse estilo que “cresta o simplesmente folhagem,/ folha prolixa, folharada,/ onde possa esconder-se na fraude.” É possível estabelecer uma emulação dos versos anteriores com os de Berceo: *“Tolgamos la corteza, al meollo entremos,/Prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos”*. Percebe-se na alusão o desdobramento da ideia inicial concentrada na frase de Berceo e estendida ao estilo literário de Graciliano Ramos, um dos mais destacados escritores do Romance de 30, uma das linhas da literatura brasileira modernista.

É relevante observar o impacto dessa leitura cujos resultados podem-se compreender como duplamente confessados: no fato da inserção de técnicas de Berceo ou do *mester de clerecía*, devidamente transpostas, nos poemas do “Tríptico do Rio”, e na homenagem diretamente expressa em “Catecismo de Berceo”. Talvez a intenção mais marcante e primordial do poeta –nessa etapa específica e sob os influxos dessas leituras– fosse estabelecer a comunicação poética, por isso a escolha da dicção quase oral e tais conformações métricas para o poema. Porém, nota-se também, e essencialmente, o trabalho do artesão atento e do estudioso e incansável intelectual em busca da maneira mais justa de “comunicar” a sua dicção. Nessa atitude, Cabral secunda o monge e poeta medieval e demonstra ter absorvido, de maneira particular e ativa, o “catecismo” que lhe interessa: o literário, sempre tomado em chave de um trabalho que inclina-se mais sobre aquilo de que se fala, “romantizando” com mão sutil e com mira atenta ao seu material primordial. Outro traço desse catecismo particular de Berceo secundado por Cabral seria a forma de abordagem autoral, o menos invasiva possível, mas sempre sob o influxo da particular sensibilidade criativa.

Quanto à equívocos formais que o possível projeto do clérigo Berceo sofreu por sua arriscada aposta em algo novo, considere-se o seguinte trecho:

Ha sido frecuente, entre los críticos que se ocuparon de la obra de Berceo, calificar al autor riojano como poeta ingenuo y candoroso. [...] Nada más lejos. [...] Poco que nos adentremos tanto en su poética como en el tratamiento temático de sus poemas descubrimos rápidamente a un autor que maneja con maestría formal el nuevo “modus versificandi” con un

esquema sistemático y coherente de las principales verdades teológicas (sustancia del contenido poético). Todo está como velado por la impronta popular conque supo sellar toda su creación. (BLANCO AGUINAGA; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS; M. ZAVALA, 1978, p. 63)

Superando-se os tópicos da elaboração simples, o que se destaca são os propósitos de um artista que já demonstrava consciência de autoria e que partia da suposição de que seu público poderia ser mais facilmente “seduzido” pela impressão da voz que guia o discurso. Conforme defende de maneira entusiástica Jorge Guillén sobre a obra de Berceo: “*La poesía española se inaugura como obra de arte. [...] Sólo en la perspectiva del ‘progreso’ parecen primitivas figuras pertenecientes a épocas de gran madurez.*” E ainda: “*Si debemos afinar nuestros oídos y ojos, debemos con los pies tocar piso firme. En este punto Berceo es consciente sin la menor ingenuidad.*” Essa noção de autoria defendida por Guillén teria em Berceo um autor que conferiu complexidade de tratamento ao tecido literário (considerada a produção textual contemporânea a ele), tanto na escolha de uma forma rigorosa quanto na utilização da voz testemunha que proporciona permanência fatural ao relato. O mesmo artifício se aplicaria, especularmente, ao escrivão que toma nota de tudo que lhe dita o rio/narrador no poema *O rio*.

[...] Berceo, al dirigirse al pueblo sencillo, se aparta de los manuales clásicos de teología al uso, con sus tecnicismos difíciles de comprender y poco útiles para la religiosidad del hombre medieval. Enseña y difunde en sus poemas una teología existencial, no una teología conceptualista. Una teología que entre fácilmente por los ojos a su público riojano. [...] Pero detrás de ese aparente ropaje de sencillez, se ve muy clara la mente de un poeta culto que maneja con maestría el ‘a sílabas contadas’ y que, al mismo tiempo, tiene un conocimiento nada despreciable del quehacer teológico. (MENÉNDEZ PELÁEZ et al., [s.d.], p. 176)

Tratando-se da questão da imagem e do caráter diáfano que Berceo aplicava a elas em seus poemas; aquilo que Guillén entendia como um caminho apontado nos textos do clérigo, ou seja, “a cristalização da poesia em expressão direta”, pode-se afirmar que esse seria um ponto que encontraria bastante ressonância na poética de Cabral. Na memória do poeta, plasmaram-se passagens dessas leituras (conforme se verá mais adiante na menção que faz à cena da batalha em *Mio Cid*) que podem muito bem ter influenciado na via com que ele buscou dar a ler/ visualizar seus motivos. Sobre uma passagem de Berceo, especificamente sobre o tratamento da imagem que dá a ela, diz o poeta:

Em Berceo, na *Vida de santa Oria*, tem outra coisa sintomática também. Aliás, tem em toda literatura espanhola. Diz a lenda que santa Oria, ela era freira, foi levada dormindo ao céu. Ser levada para o céu é uma coisa abstrata. Em Berceo, não. Berceo faz santa Oria dormindo num convento, dois anjos vêm carregá-la, sobem até o céu como se ela fosse um passarinho, chegam no céu, o céu está fechado! Berceo é da Idade Média. As cidades a certa hora fechavam as portas. O céu era um grande palácio iluminado, mas não era hora de estar aberto, estava fechado. De forma que eles pousaram, os anjos e santa Oria pousaram numa árvore que tinha defronte das portas e esperaram o dia seguinte para que as portas abrissem para ela poder entrar. (SIBILA, 2009)

É interessante notar, em primeiro lugar, sobre que aspectos se assenta a atenção de Cabral a partir daquilo que se recorda do trecho lido e, em segundo lugar, a natureza de suas observações sobre o fragmento selecionado. Justamente lhe diz muito esse episódio em que o escritor consegue “concretizar” um fato que seria, por natureza, abstrato: a capacidade de injetar plasticidade e dar forma visual a uma realidade refratária. Na fabricação de Berceo, segundo o poeta, entra o dado temporal que, aparentemente simplíssimo e corriqueiro, muda todo o caráter do episódio, dando-lhe a consistência necessária para adquirir verossimilhança no sentido de seguir uma lógica “natural”. Cabral parece apostar nessa imaginação literária que, ainda que de ordem fantasmática em sua proposta de fundo, é organizada ou se faz “inteligível” em sua visibilidade à medida em que parte de uma sugestão engenhosa expressa na permanência do tempo físico de percepção, sugerindo uma continuidade plausível das ações e fatos em um arranjo de elementos que está plenamente de acordo com a realidade com a qual comunica. A surpresa contida no fragmento, para Cabral, possivelmente está nesse procedimento literário que permite transpor uma ideia de natureza vaga em experiência sensível fazendo aderir a ela o artifício do tempo que evolui junto com a percepção do poema. Dessa forma, ressalta-se o aspecto cotidiano da experiência humana: passagem da noite ao dia e tudo o que significa para os homens inseridos num determinado ritmo “urbano”.

Nessa observação, junta-se à fabricação visual do clérigo medieval uma outra, dessa mentalidade acesa que possuía Cabral como leitor dialogante e como poeta em busca de soluções estéticas afeitas à sua inclinação artística. O que Cabral percebe e reconta na passagem anteriormente citada está devidamente ancorado em detalhes visuais específicos que conformariam uma sequência narrativa a partir de locações e cenas bem definidas: o convento, o palácio iluminado, a árvore, a santa dormindo, os anjos, o voo, o pouso de espera. O que poderia ser visto como uma passagem casual aos olhos dos leitores-ouvintes daquela

poesia é retomado por João Cabral analiticamente em sua possibilidade técnica a partir do apelo visual e literário. Dessa desmontagem feita pela mente poética, Cabral destaca a solução engenhosa de Berceo ao estruturar a linguagem de forma a escolher outros efeitos que não o mais direto da metáfora.

Italo Calvino, em sua defesa da visibilidade como uma das “propostas para o próximo milênio”, refere-se curiosamente a santo Inácio de Loyola, àquilo que prescreve em seus exercícios espirituais e que denomina “*composición viendo el lugar*”. Calvino (1993, p. 101, 102) analisa da seguinte forma a prescrição do escritor: “O que (a meu ver) caracteriza o procedimento de Loyola, mesmo em relação às formas de devoção de sua época, é a passagem da palavra à imaginação visiva, como via de acesso ao conhecimento dos significados profundos.” A expressão de Loyola –que na tradução ao português transforma-se em “imaginação visiva”– traduz uma das características que abrange o recorte de João Cabral a partir da literatura medieval. Outro deles é a reutilização de uma rima mais dura se a comparamos à prosódia do português falado no Brasil. Essa tomada de posição é sintomática da definição de um projeto criativo, reflexo da leitura atenta feita pelo poeta do cânone literário espanhol e de uma apreensão transdiscursiva do mesmo. Em questões como essa, da imagem vívida (ou imaginação visiva), da plasticidade e economia cotidiana aplicada ao discurso, Cabral encontra pressupostos para interrogações/ indicações futuras sobre o aspecto e a função de sua própria poética.

4.2 A influência literária francesa e a tomada de contato com um novo cânone

E quando cheguei à Espanha, eu comecei a estudar sistematicamente a literatura espanhola. Foi uma coisa que me libertou dessa influência francesa que eu tinha através do Willy Lewin, e ao mesmo tempo abriu horizontes para mim enormes.

Historicamente, é conhecido o fato de que Brasil e França tiveram relações culturais estreitas em vários âmbitos: desde as tentativas frustradas de instalar uma colônia francesa no Rio de Janeiro no século XVI, a “França Antártica, e outra na cidade de São Luís do Maranhão, a França Equinocial, no século XVII, até os planos de criação da “Escola Real das Ciências, Artes e Ofícios”, no Rio de Janeiro, sob os auspícios do regente português D. João VI, que pretendia propiciar um verdadeiro ambiente intelectual de formação francesa na

colônia, estendendo ao Brasil a influência que esse país e sua cultura exerciam sobre Portugal. Apesar de rapidamente frustrada a possibilidade de consolidação do projeto pretendido por D. João VI, a empreitada já fora posta em curso e vários pintores e intelectuais franceses já se haviam trasladado ao Brasil para tomar parte da iniciativa. Desde aí, começa um ciclo de viagens e missões artísticas que produzem farta obra pictórica e documental sobre o país, influenciando definitivamente a vida na colônia brasileira à época e deixando um lastro marcante em nossa expressão cultural. E entre os âmbitos apreciados nessa relação, foi no literário que, com o passar do tempo, estabeleceu-se uma dinâmica mais evidente e duradoura.

No entanto, o que decorre dessa verdadeira “moda literária francesa” é o espírito diluidor que ela cria na literatura brasileira de primórdios, representada por imitadores e diletantes que instauram um espírito geral de improvisação baseado, via de regra, na “inspiração” como elemento essencial da composição literária. E ainda herda-se uma cadência para essa poesia que só poderia parecer forçosa à medida em que o francês representa uma prosódia diversa da do português, com uma métrica que obedece a acentos e ritmos que dificilmente podem ser mantidos sem perda de texturas quando compõe-se em português; principalmente conforme sua expressão falada no Brasil. À exceção de figuras dispersas como o poeta barroco Gregório de Matos (1636-1695), Sousândrade (1832-1902) ou Pedro Kilkerry (1885-1917), a literatura brasileira não tinha correlativos numa realidade própria, padecendo, então, de pouca criatividade e nenhuma consciência transformadora. É a partir da semana de arte moderna de 1922 que esse caráter próprio começa a aparecer:

Com o advento do modernismo, consolidou-se entre nós essa consciência poética fundada primacialmente nos valores da linguagem como expressão criadora do homem, linguagem já então encarada também numa dimensão de maior objetividade semântica, de mais nítida índole reveladora de nosso ser nacional. Os manifestos revolucionários do movimento de 1922 assumem, em consequência, caráter francamente vanguardista. (ÁVILA, 1969, p. 62)

João Cabral, ainda muito jovem, viveu suas primeiras experiências como poeta na cidade do Recife que, naquelas décadas inaugurais do século XX, experimentava um momento de expansão econômica e melhorias urbanísticas associados ao fato de que a cidade sediava uma das duas primeiras faculdades de direito fundadas no Brasil, o que proporcionava um ambiente cultural e intelectual prolífico. Em seus círculos intelectuais –como de resto nas demais grandes cidades brasileiras– discutia-se o modernismo e as vanguardas europeias.

Naquela época bastante jovem, entrando em seus 20 anos, participava das tertúlias literárias do chamado Café Lafayette, que tiveram bastante transcendência, e convivia em um prolífico e variado ambiente intelectual composto por jornalistas, poetas, críticos, arquitetos, pintores. As correntes francesas de pensamento artístico eram as mais em voga, segundo confirma o próprio João Cabral. Entre esses intelectuais, o poeta cita Willy Lewin, dono de uma significativa biblioteca e responsável por popularizar a literatura francesa entre seu grupo. Através de Lewin Cabral leu, pela primeira vez, tanto os romances de Marcel Proust como obras dos surrealistas Breton, Desnos, Cocteau e Aragon. De Lewin e de sua influência, diz:

[...] lá em Pernambuco convivi com um sujeito, o Willy Lewin, que tinha uma biblioteca fantástica, inclusive tudo de poesia moderna francesa. (Isso foi antes da Guerra, 1937/ 38 e 1939, por aí.) Eu, o Lêdo Ivo, o Antônio Rangel Bandeira, o Benedito Coutinho e outros, tínhamos na casa de Willy Lewin a chance de ler no original Apollinaire, Giraudoux, essa gente toda. Para um rapaz de 18 anos, na província, ler esse pessoal era uma formação extraordinária. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 37)

Outro grande divulgador das vanguardas francesas em Pernambuco, principalmente das artes plásticas, era Vicente do Rego Monteiro, pintor e também poeta que teve obras em exposição na Semana de Arte Moderna de 1922 e depois instalou-se em Paris, onde formou-se em artes plásticas, retornando ao Brasil pouco antes do começo da Segunda Guerra, trazendo ao conhecimento dos companheiros de tertúlia do Café Lafayette grande quantidade de reproduções e obras originais cubistas e surrealistas, além de informações inéditas sobre o que animava o ambiente artístico francês.

Do contato com as literaturas europeias, é fato a afiliação de João Cabral à literatura francesa antes de qualquer outra, pelas circunstâncias antes explicitadas e também pela pouca afinidade com a literatura portuguesa. Conforme ele mesmo confessa, em sua juventude só teria lido dos poetas portugueses Camões e, ainda assim, por uma obrigação escolar. Também lera Eça de Queirós que, como ele mesmo diz, talvez fosse mais popular no Brasil do que outros escritores lusitanos por ter uma certa influência francesa e por ter “muito menos daquela coisa marcadamente portuguesa.” (grifo nosso)

No entanto, esse primeiro contato com os autores franceses, especialmente com os surrealistas, fazia-se acompanhar de uma apreciação bastante particular e uma inquietação por parte do autor. Em um exercício de autocrítica, Cabral reflete em carta ao poeta Carlos

Drummond sobre sua primeira obra, *Pedra do sono* –da qual a crítica destacara traços surrealistas– afirmando o desejo de “falar numa linguagem mais compreensível desse mundo de que os jornais nos dão notícia todos os dias, cujo barulho chega até nossa porta [...]” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 171). As escolhas que pautariam o trabalho de escrita de João Cabral e sua inclinação estética já se faziam claras e presentes nos primeiros contatos do jovem Cabral com a literatura francesa de vanguarda, mas principalmente em um sentido negativo, de hesitação. Dessa aproximação, ressalta-se aquilo que, mais tarde, rejeitou claramente, o que não era considerado por ele adequado à construção de sua própria poética, o que não influiria positivamente em seu gosto.

Quando toma contato com a literatura espanhola, Cabral já dera seu passo para um deslocamento muito mais radical em sua poética, naqueles anos compondo *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1946-1947), que anunciaria outra dicção e interesses. Porém, a abordagem da literatura espanhola à escrita –pelo menos nesse recorte de leituras cabralinas nos primeiros anos na Espanha– apresentava-se, oportunamente, coerente com a necessidade do “algo construído” que o escritor anunciava.

Por uma lógica intrínseca a sua maneira de admitir o conhecimento poético, o poeta perseguiu fontes que satisfizessem sua particular inclinação e as encontrou, em seus primórdios, em Carlos Drummond de Andrade; e na literatura metafísica inglesa alguns anos mais tarde; no entanto, na literatura clássica espanhola depara-se com possibilidades que imediatamente despertam relações dialógicas: “A literatura espanhola usa preponderantemente o concreto, e por isso me interessou. As literaturas primitivas me interessam. Parece que a linguagem começou pelas palavras concretas.” (MELO NETO apud SECCHIN, 1999, p. 333). Mais do que com o meio poético brasileiro contemporâneo e mesmo anterior ao dele, Cabral cultivou o diálogo com certa literatura espanhola em que admite ter encontrado sugestões precisas de acordo com sua mentalidade criativa. O poeta concretista Décio Pignatari, analisando a feição do texto poético em *O engenheiro*, seu despertar para a crise, diz sobre a atitude de João Cabral: “[...] chega ao limiar da poesia concreta. Não dá o salto. Ou antes, dá-o: para trás, em busca de víveres informacionais concretos nas coisas que existem e conhece, fora de si e do poema. Ou antes: em busca de uma nova fome que alimente o projeto e o conflito.” A nova fome tem seu manancial nesse recorte que, apesar das referências individuais do escritor, podemos situar entre a literatura épica espanhola, seguindo pelo medievo, com Berceo e Arcipreste de Hita, até o Barroco,

demonstrando um interesse peculiar pelo teatro. De seus contemporâneos na poesia espanhola, pouco deixou constância, a não ser, por exemplo, da admiração por Jorge Guillén e Rafael Alberti.

4.3 *Cantar de Mio Cid* e “Medinaceli”

A poesia portuguesa sofre de excesso de musicalidade. É por isso que eu prefiro a espanhola; ela é mais substantiva.

O lirismo ditado pela métrica da poesia portuguesa e brasileira de tradição foi rejeitado por João Cabral por lhe parecer exacerbado em sua cadência rítmica, pelo excesso de eufonia. O gênero poético como praticado primordialmente no Brasil é abordado pelo crítico Antonio Candido de Mello e Souza no ensaio “O escritor e o público”, no qual ressalta a característica social dos que se intitulavam poetas atuando numa base histórica em que havia mais receptores do que leitores:

Verifica-se, pois, que escritor e público definiram-se aqui em torno de duas características decisivas para a configuração geral da literatura: Retórica e nativismo, fundidos no movimento romântico depois de um desenvolvimento anterior. A ação dos pregadores, dos conferencistas de academia, dos glosadores de mote, dos oradores nas comemorações, dos recitadores de toda hora correspondia a uma sociedade de iletrados, analfabetos ou pouco afeitos à leitura. E deste modo, formou-se, dispensando o intermédio da página impressa, um público de auditores, muito maior do que se dependesse dela e favorecendo, ou mesmo requerendo, no escritor, certas características de facilidade e ênfase, certo ritmo oratório que passou a timbre de boa literatura e prejudicou entre nós a formação dum estilo realmente escrito para ser lido. A grande maioria dos nossos escritores, em prosa e verso, fala de pena em punho e prefigura um leitor que ouve o som da sua voz brotar a cada passo por entre as linhas. (MELLO E SOUSA, 2006, p. 89,90)

É curioso notar que esse lirismo é rejeitado pelo lado que tem de facilidade oratória, que está conciliado aqui com exagero retórico e melódico, prolixidade, alegorização. Essa aversão, Cabral a põe de manifesto nos versos de “Sujam o suicídio”: “o pior que há nele é o palavrório/ que enreda o caixão e o velório/ na oral, tropical floração/ que saliva a nossa nação.” (in *Agrestes*, p. 583)

É notório como, em contraposição a esse tipo de oratória, João Cabral filia-se, entre outros elementos que tornam possível a substantividade no texto, à oralidade épica e à

oratória do *mester de clerecía* representado pela obra de Gonzalo de Berceo. As razões desse interesse podem ser intuídas pelo fato de ser, a primeira, um tipo de literatura bastante descritiva e, no caso da segunda, por tratar-se de uma forma poética represada dentro de um verso de rima mais complexa, com temas eruditos como base e tendo uma dinâmica desprovida de abusos rítmicos. Em todo caso, ambas escolhas representariam um contraponto à fluidez de um lirismo cuja estrutura é um verso longo e cheio de rimas vocálicas; lirismo baseado, quase exclusivamente, em uma montagem que privilegia a inspiração poética.

Uma das leituras destacadas por João Cabral do cânone literário espanhol é o *Cantar de Mio Cid*, do qual diz: “Foi assim que a poesia espanhola me foi revelada. Especialmente a poesia espanhola anterior ao Século de Ouro me marcou profundamente do ponto de vista rítmico e não métrico. O poema do Cid está no centro dessa revelação.” (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 155). Sendo assim, aborda a obra não só desde a perspectiva de leitor ávido por boa fonte literária –e ainda com o afã de bibliófilo– mas também de acordo com um crivo de linguista e pesquisador que demonstra ter bases para tecer um critério qualitativo, conforme comenta ao amigo Lauro Escorel (em missiva sem data, possivelmente de 1947): “Dou-me ao luxo de ter 3 edições do Mio Cid: uma porque é do Menendez Pidal, outra para ver a prosificação do Alfonso Reyes (*pas grand chose*), outra para... ler outros comentários.” (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

De toda forma, há um método de abordagem desse conjunto que começa pelos primórdios desse cânone: esses textos inaugurais da literatura castelhana marcariam de forma definitiva o seu gosto e muitos dos procedimentos neles presentes seriam referência em sua obra posterior.

[Cabral] Lê Quevedo, um de seus poetas favoritos, e não se cansa de reler o *Cid*. Identifica-se com a concretude do *Cid* e guarda como um talismã um pequeno trecho que descreve uma luta entre cristãos e mouros, quando o poeta, para dizer que muitos cavaleiros morreram, se serve de um verso concreto e extremamente simples [...] Um exemplo de poesia despoetizada que Cabral desejava encontrar. (CASTELLO, 2006, p. 97)

É provável que o escritor estivesse referindo-se ao trecho do *Cantar Primeiro* que corresponde à tirada 36: “*Allí vierais tantas lanzas, todas subir y bajar;/ allí vierais tanta adarga romper y agujerear;/ las mallas de las lorigas allí vierais quebrantar/ y tantos pendones blancos que rojos de sangre están/ y tantos buenos caballos que sin sus jinetes*

van.”

Sobretudo, o uso da linguagem no poema do *Cid* chamaria a atenção do escritor na forma como se constroem as imagens, na tendência a uma adequação das mesmas ao justo e necessário, no sentido de não serem demasiadamente eloquentes nem apelarem de modo abusivo à função dramática, ainda que se trate de um poema de façanhas. Na verdade, a história do cavaleiro e suas aventuras fica, para o critério contemporâneo, bem mais ao lado do que se define por romance hoje em dia; portanto, configura-se como narrativa adequada à linguagem oral, porém em versos rimados. O apreço de Cabral por essa característica do Cantar pode-se confirmar no depoimento que dá, poucos anos antes de sua morte, falando sobre esse trecho da obra que “guarda como um talismã”, ainda tendo muito vivos na memória os detalhes do mesmo:

[...] porque a literatura espanhola é a mais concreta que há. Foi isso que me seduziu, porque eu sempre procurei fazer uma poesia concreta, quer dizer, com predominância dos vocábulos concretos. Quando cheguei na Espanha e conheci bem a literatura espanhola é que eu vi que ela é a literatura mais concreta do mundo. A literatura menos abstrata do mundo. Eu dou um exemplo a você. No poema do *Cid* tem um momento em que há um choque de cavaleiros cristãos e cavaleiros mouros; morre muita gente e muitos cavalos correm disparados. Então, sabe como o autor diz isso, que muitos cavalos fugiram disparados? “Muitos cavalos fugiram sem seus donos.” A ideia do cavalo correndo sozinho, sem o cavaleiro [...] (SIBILA, 2009)

A partir do comentário desse trecho específico, o poeta faz o mesmo tipo de dissecção da imagem como na já mencionada passagem da subida de Santa Oria aos céus conforme descrita por Gonzalo de Berceo. Não o afirma diretamente, mas fica implícito que aquilo que valoriza no fragmento no qual os cavalos fogem sem seus donos é o fato de que ele está investido de uma sugestão pautada pelo que falta; o acento está colocado na ausência e não no que poderia sobrar de justificativas à cena, dando margem a imagens mistificadoras – já que trata-se de um poema em torno a um herói e seus feitos. A descrição, no lugar de recorrer à função emotiva da linguagem, narra a morte diretamente através dos meios ou objetos que a causam. A cena é violenta, mas sua força não reside no abuso de recontar essa violência com detalhes sensacionalistas. Ao contrário, a força está, para o poeta, no contá-la com elementos mediados pelo crivo externo do olhar antes que pela intenção compassiva, o que torna a sugestão objetiva e portanto mais seca. A “composição visiva do lugar”, para utilizar de novo o termo de santo Inácio de Loyola conforme o retoma Italo Calvino, está

diretamente afetada pela intencionalidade de um tipo de pensamento muito mais discursivo e menos fabulador.

Na análise do estudioso Ramón Menéndez Pidal, há uma oposição definidora entre como os espanhóis e os franceses abordaram suas respectivas literaturas épicas. Para isso, toma duas obras em contraste: *Cantar de Mio Cid* (século XIII) e *La Chanson de Roland* (século XI). A essa oposição, ou diferença de abordagem, o autor conceitua com duas palavras que definem traços marcantes nas obras: *verismo* e *verosimilismo*, nos termos originais espanhóis. Essa denominação surge como tentativa de ampliar conceitos da crítica anterior que costumava categorizar os poemas épicos em históricos ou novelescos. Entendendo o autor que todo poema épico tem tanto história quanto romance, avança na definição propondo os termos mencionados anteriormente. E explica o *verismo* da seguinte maneira: “*La escuela verista, la original española, aspiraba a una íntima aproximación entre la poesía y la verdad histórica, pues cuanto más la ficción corra dentro de los márgenes de la realidad que en otro tiempo existió, tanto más vigor y eficiencia tendrá lo imaginado.*” (MENÉNDEZ PIDAL, 1992, p. 198).

Ao pensamento dado ao discursivo, chama a atenção a poesia que faz o elogio heróico de forma a prescindir justamente de certas amplificações prodigiosas típicas da figura do herói conforme o apresenta a tradição romântica ocidental. Na explicação *verista* de Menéndez Pidal talvez esteja um aliciente também a mensurar a atração que a gesta do *Cid* teve na experiência de João Cabral leitor:

En la épica española son ejemplos de verismo pleno el más antiguo poema conservado, el Mio Cid, y otros de que tenemos suficiente noticia [...] referentes a sucesos del siglo XI; son historia ornada y estructurada poéticamente, mediante ficciones realistas de carácter historial, con un epílogo ficticio de reparación jurídica o de venganza [...] Veristas son también, porque en ellos todavía predomina el elemento histórico, otros cantares más antiguos, y por tanto más refundidos, en los cuales el final no es un simple remate de la acción, sino que es toda una segunda parte, una nueva trama fabulosa. (MENÉNDEZ PIDAL, 1992, p. 528)

João Cabral parece ter reconhecido na atmosfera do *Cid* não só o peso de uma sugestão afim à sua inclinação discursiva, mas o cantar rendeu-lhe também um encontro narrativo com seu espaço geográfico de origem, o nordeste brasileiro, com elementos para compor um diálogo que se dá também a partir de um acontecido revisitado pela memória: a visita ao povoado de Medinaceli, em Soria, Castilla y León. A partir do que se decanta na

memória como consequência do visto nessa visita e da marcante presença literária do *Mio Cid*, compõe o poema cujo nome faz menção ao possível lugar de nascimento do personagem central do épico, “Medinaceli”.

Esse poema, que faz parte do livro *Paisagens com figuras*, anuncia, em primeira instância, as percepções desse lugar que é a “Terra provável do autor anônimo do *Cantar de mio Cid*” (frase utilizada como epígrafe da poesia). Assim como no cantar original, essas percepções não são dadas através de um acento emotivo ou heróico, mas através do trabalho de organização escrupulosa dos elementos com base na observação, que é quase sempre negativa. Através do poema, dá-se a ver, sobretudo, a quietude e espírito de vigília (vigília) e vazio que domina esse espaço, tido como o portão de entrada a Castela.

Do alto de sua montanha
 numa lenta hemorragia
 do esqueleto já folgado
 a cidade se esvazia
 Puseram Medinaceli
 bem na entrada de Castela
 como no alto de um portão
 se põe um leão de pedra.

Essa imagem ressalta-se como potência de concreção, mas também como uma sinalização de imobilidade: “leão de pedra”, esfinge, vigia imóvel, suspensão e concentração do movimento que presenciara essas terras no seu passado de barbárie e glória; tempo aprisionado pela impassibilidade cômica que domina no presente que se faz ver.

“Medinaceli” se dá em intertextualidade: fala-se por meio do espaço “entrevistado”, fala-se a partir do que se conta no cantar do *Cid* e dialoga-se com o presente. Um fio histórico está traçado nos versos, principalmente nas duas estrofes que dizem diretamente sobre os episódios de guerra. Aqui, como em outros poemas cabralinos, demarca-se o espaço, dando relevância ao *locus* mapeado, lugar como atualidade geográfica. O mapa, nesse caso, seria a terra vista e “explicada” como um tabuleiro de guerras, portanto imobilizada nessa condição na qual reina a quietude pela paralisação, já que o jogo de contendas do passado se extinguiu de forma definitiva e só existe conforme é recontado:

Medinaceli era o centro
 (nesse elevado plantão)
 do tabuleiro de guerras
 entre Castela e o Islão,

entre Leão e Castela,
entre Castela e Aragão,
entre o barão e seu rei,
entre o rei e o infânciao,

Mas das façanhas heróicas do cavaleiro Rodrigo Díaz de Vivar, chamado *Cid*, nada se comunica no poema. Ao contrário, o ritmo monocórdio imposto pela eufonia e essa detenção dos elementos fala de desprovemento e alheamento, até a imposição do “não”, palavra com a qual se encerra o texto. Também nessa última estrofe depara-se com a ideia de detenção do tempo que culmina com uma espécie de anquilosamento: as mãos são duras, o não é a antipalavra dominante, o poema transforma-se em “poemão”, conto que já não tem nada mais que um protagonismo de “monumentos ociosos” nesse presente do qual se fala:

pouca coisa lhe sobrou
se não foi o poemão
que o poeta daqui contou
(talvez cantou, cantochão)

que o poeta daqui escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente daqui
diz em silêncio seu *não*.”

(“Medinaceli” in *Paisagens com figuras*, p. 148)

Pela negação, João Cabral propõe a sua imagem da Castela do *Cid*, do espaço geográfico e histórico que albergou aqueles fatos. Uma impressão aguda fica de como esse *locus* é encenado, pela ausência, numa escolha semântica que enumera o apreendido no encadeamento de palavras que marcam um escoamento, tanto do tempo quanto da glória sumida nele: “Agora Medinaceli/ é cidade que se esvai:/ mais desce por esta estrada/ do que esta estrada lhe traz.”

É como se o encontro com essa realidade que se queria narrada através das imagens do *Cid* –como a da morte dos cavaleiros em batalha, que o poeta nunca esqueceria– se fizesse demasiado concreta, excessivamente brutal em sua distância vista desde o presente da narração. Desse contato advém uma linguagem que se faz em perfeita superposição ao que mostra: o derramamento de sangue no passado (a cidade, metonimicamente, “se esvai”), a aridez do presente; o tabuleiro de guerras novamente sendo retomado no poema, agora presentificado no silêncio e negação. O único movimento possível seria um movimento também negativo: o escorrer da vida, esvaindo-se e dela sobrando uma impassividade de

monumento ao mesmo tempo em que se retira do poema toda entonação dramática.

Ainda em termos de expressar o que se vê, transgredindo em superposições históricas esse mesmo visto, o texto se atém ao esqueleto desse lugar, já anunciado na primeira estrofe como “esqueleto já folgado” pois houvera sofrido o que o poeta chama uma “lenta hemorragia”. O que é folgado como o que já não é adequado, o que sofreu lento esvaziamento de importância histórica; o que se tornou, então, a expressão do corriqueiro triste e medíocre, o que não tem corpo fora das fórmulas contemporâneas de outro tipo de vazio (“engenheiros armados/ com abençoados projetos,/ lograram edificar/ todo um deserto modelo”). Comparece a imagem de sangue (“lenta hemorragia”) mas em sua “não presença”; sangue depois metonimizado na fórmula, já comentada, da cidade que se esvai.

Quanto ao tratamento do assunto, o elemento topográfico é o que é ressaltado, antes que o literário. Isso vai em acordo com um traço do épico original, no qual abundam as descrições topográficas que seriam responsáveis por grande parte da objetividade presente na saga do Cid. O que chama a atenção do poeta por detrás da descrição paisagística, exterior é, então, o que Haroldo de Campos denominara “a semântica pedregosa” –ao falar do Nordeste na poesia de João Cabral– conceito transposto agora em uma espécie de “semântica sem cor” de Castela. Não procura, como seria possível, instaurar a mitologia do poeta anônimo nem do cantar que o cativou: retira do mito toda possibilidade de glória, dando-lhe a dimensão do humano numa acepção de dureza, mas não como forma de ascese, antes como maneira de sobrevivência na adversidade (que é também como é descrita a dureza do retirante pernambucano nos poemas de Cabral).

Com relação ao traço memorialístico, repete-se a questão do esvaziamento do sentido mitológico, já que não se guarda para o resgate da cidade um revisionismo saudoso. Nisso, a análise do crítico Luiz Costa Lima com relação ao modo como o escritor acessa a memória relativa a Pernambuco e sua infância vale exatamente para como o faz com relação a essa passagem como turista pela Espanha; daquilo que ele denomina “uso pelo avesso do estilo das memórias”: “Em Cabral, é bem diversa a lição das memórias. Em vez de a melancolia funcionar como princípio organizador, ela se cala em ruínas, seca e ascética converte a casa-grande em cova rasa.” (LIMA, 1981, p. 180)

Através da representação da cidade de Medinaceli, o poeta aposta na possibilidade de uma “poesia ao rés do chão” –que é uma das técnicas que usa quando fala da Zona da Mata pernambucana e seus aspectos– no sentido de ser mais a expressão de uma falta do que

abundância; a expressão de uma postura ética contra possíveis excessos: de imaginação, de recursos estilísticos, de efeitos “pirotécnicos” na poesia. Retoma, a sua maneira e para os objetivos imagéticos que quer imprimir, algumas das mesmas características de estilo do *Cid*. “Poesia chã” também no sentido de uma reação ao impacto primeiro de leitura da história heróica, revivida no contato nu com aquele possível cenário e com uma certa isenção que tem como efeito esse realismo calculado.

É possível reconhecer nesse traço característico da literatura espanhola que se tem tratado de destacar, no seu modo de abordagem aos fatos, que pode haver mais sugestão poética nesses mesmos fatos do que na ficção por si só. Assume-se, dessa maneira, que a livre expressão poética pode desenvolver-se ao lado do histórico, por exemplo; e, por que não, contar-se também a partir da geografia, da sociologia e de variados elementos da cultura.

Com relação à vinculação assumida à literatura espanhola, pode-se intuir também essa explicação histórico-literária como fundamento. Tenha-se em vista o que Menéndez Pidal (1992, p. 207) –avançando em sua proposição comparativa da épica francesa e espanhola– convencionou chamar de *verosimilismo fantástico*, que é marcante na primeira, em posição oposta ao *verosimilismo realista* espanhol, que ele aborda a partir do *Cantar de Mio Cid*:

La poetización fabulosa, en que la ficción predomina sobre la historia, no la hayamos para la leyenda de Mio Cid sino en el siglo XIII, en la prosificación del viejo poema incluida en la Crónica General, donde se suprimen o deforman muchos pasajes que en la versión primera se ajustaban al verismo histórico, y se añaden episodios enteramente novelescos; pero toda esa labor de novelización corre siempre dentro de los cauces de la realidad sin nada sobrenatural o prodigioso, sin apartarse de lo que comúnmente se llama “lo verosímil”, desarrollando, pues, un verosimilismo realista. En Francia, por el contrario, abunda el verosimilismo fantástico [...] donde la similitud con la verdad incluye las ficciones más irreales.

No caso de “Medinaceli”, a emoção aparentada resultante da recordação do visto consolida-se em uma antítese: sai de cena o impacto original, entra a observação em uma série de imagens responsáveis por definir o parentesco entre a memória ativa do leitor e a do poeta. Através do poema, Cabral faz o seu elogio ao *Cantar de Mio Cid*, reconhecendo no cenário explorado um outro realismo possível e paralelo ao realismo original da gesta a partir do qual não duvida em inscrever sua percepção emotiva, literária e histórica, de leitor ativo que consegue fazer essa transposição da imagem com a consciência ditada pela observação. Para esse tipo de escolha, pode-se utilizar a fórmula de Octavio Paz sobre a intertextualidade:

homenagem que anda de mãos dadas com a profanação.

4.5 Lições de Góngora

La poesía es un ser funcional.

Góngora

Na Espanha eu encontrei Jorge Guillén. Quevedo, eu considero da minha família espiritual. Góngora, eu considero um homem da minha família espiritual. Não é que eles tivessem me influenciado. Apenas eles reforçaram o meu ponto de vista.

Há uma “Espanha-sim” realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: Mio Cid, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora.

O intelectualismo na obra cabralina –característica nomeada por muitos críticos e expressão tão insistentemente repetida que passou a fazer parte de um jargão na fortuna crítica do escritor– tem, em grande medida, origem em certa reiteração de preferências e pontos de vista estéticos por parte do próprio escritor (o que o crítico Félix de Athayde denominou as “ideias fixas” de João Cabral de Melo Neto). Várias dessas concepções e preferências estéticas foram já mencionadas no presente trabalho: a rejeição da poesia feita como pura emanção do subconsciente, a afiliação ao viés crítico do texto poético, a elaboração concretizante da sintaxe.

Esse alardeado intelectualismo deixa muitas vezes em segundo plano a abordagem do que é subjacente e anterior a essas características, que é a maneira como o escritor dispunha-se, por sua índole particular, a debruçar-se sobre o aprendizado ativo com relação a seu trabalho poético, com verdadeira erudição e sob o olhar crítico de leitor cultivado mas, acima de tudo, como investigador. O próprio poeta deu constância dessa sua inclinação ao declarar-se estudioso da história da literatura e também pelo conhecido fato de que, para ele, uma das atividades ideais era a leitura, chegando a dedicar a ela uma média de seis a sete horas por dia. Na base dessa atitude de leitor crítico está também a potência do escritor que toma certas medidas e padrões de um cânone construído a partir do qual projeta, ou reafirma, contornos de sua obra.

O que neste trabalho convencionou-se chamar de aprendizado ativo já foi destacado da atuação do escritor como comentarista crítico da obra do pintor Joan Miró: ao aproximar-

se dela com objetivo de entendê-la (como providência anterior à elaboração de seu estudo sobre a pintura de Miró e sua atitude diante da arte) Cabral, de maneira paralela e sob o impulso de “pesquisador”, aprofundava-se em suas buscas particulares sobre a linguagem poética. É possível que o intelectualismo de Cabral abarcasse a postura lembrada por T. S. Eliot (1999, p. 150) no seguinte comentário: “*La calidad de cierta crítica [...] reside en el hecho de que el crítico en cierto modo asume la personalidad del autor estudiado y a través de ella puede hablar con su propia voz*”. Entendendo-se esse “assumir” em dimensão analítica, certamente pode-se também detectar que, além desse grau crítico na abordagem ainda havia outro grau de interiorização da leitura que acompanhava o primeiro: falar com a “própria voz”, no caso de Cabral ao aproximar-se da obra de Miró (uma obra marcada por impulsos tão substancialmente diametrais aos que assumia Cabral como escritor) implica uma operação de mão dupla: além de assumir a crítica desde as ideias particulares de criação do artista focado, procede a uma interpretação que tem em vista, essencialmente, as expectativas sobre a sua própria obra num contexto geral da arte, fazendo incidir sobre ela (talvez com mais intenção que sobre a obra analisada) uma avaliação crítica meticulosa.

No caso do poeta Luis de Góngora, apesar de Cabral –conforme reporta a cita que abre essa seção– considerar-se parte de sua “família espiritual”, não chegou a produzir comentários críticos sobre sua obra nem dedicou-lhe nenhum poema, como o fez a outros escritores e artistas nos quais encontrava ecos e de cujas poéticas extraía não só as convergências, mas também aspectos divergentes, desde que funcionassem como parâmetros. No entanto, e mesmo apesar de que o poeta declare que Góngora não o tenha influenciado, o detalhe da ascendência espiritual destacado aponta no sentido de uma operação criativa a partir da obra e no reconhecimento de uma afinidade eletiva que marcou, de maneira decisiva, seu estilo e certa visão sobre as poéticas que ofereceriam soluções adequadas a sua índole e psicologia artística.

A arte literária de Góngora não foi transposta formalmente por Cabral em um desses exercícios de reconhecimento de poéticas que ele muitas vezes praticou em seus textos; não houve uma aproximação à obra utilizando-a como “molde plástico”, como o crítico Benedito Nunes denominou essa técnica discursiva em alguns poemas cabralinos. No entanto, se há uma eleição criativa que parte da leitura de Góngora, seria interessante investigar em que elementos, a partir desse universo, o poeta reconhece o que já trazia em si como potencial estético e como uma atitude diante da literatura, e que homologias assume em

sua poesia.

Segundo essa psicologia ativa do aprendizado em João Cabral, o contato com um novo cânone se dá como empreendimento crítico e intelectual. É provável que em Berceo, Guillén, Góngora ou Quevedo essa leitura tenha ido de encontro à delimitação de certas sintaxes particulares e que tenha sido tomada a partir de uma inclinação pragmática. De todo modo, o lido e absorvido criticamente da literatura espanhola foi matéria para rever com mais argumentos e fundamentos a própria maneira com que João Cabral considerava a arte poética, ampliando esse arcabouço e, eventualmente, redirecionando-o às suas próprias idiossincrasias compositivas; operações que consistiam em tomar as faculdades críticas como princípio e meio de readaptação.

O poeta/leitor deu-se o tempo necessário para debruçar-se sobre o que foram, primeiramente, seus objetos de leitura e estudo e buscar neles, como impulso posterior, linhas mestras de pensamento e possíveis liames com sua obra. Isso define um grau mais fino na atitude do leitor crítico, ao qual se superpõe a atitude do (escritor) crítico, assim definida por Eliot (1999, p. 47) com relação à poesia:

Cuando no nos contentamos con escoger y rechazar, sino que ordenamos lo escogido, hemos llegado a un segundo estadio en nuestro conocimiento de la poesía. Y podría hablarse de un estadio tercero, o de reordenación, en que el lector, ya formado, se enfrenta con algo nuevo en su tiempo y descubre un nuevo criterio poético de acuerdo con el cual considerarlo.

4.5.1 Introdução à questão da ascendência gongorina em Cabral

A obra de Luis de Góngora y Argote –cujo suposto hermetismo de significado tornou-se um tópico fartamente discutido e conhecido na história da literatura– é hoje vista sob outros parâmetros e reconhecida pelas propostas arrojadas que lhe são inerentes. Está, portanto, longe da incompreensão e dos ataques sofridos no *Siglo de Oro*. Apesar dos dados da novidade e maestria presentemente alardeados, é fato analisado e revisado pela crítica literária a posição de relegados, ou simplesmente mal compreendidos, a qual esses escritos foram submetidos durante alguns séculos. Vários críticos com obras reconhecidas (não só de acordo com o cânone hispânico), destacando-se entre eles Dámaso Alonso, empreenderam a

tarefa de tentar compreender os motivos dessa “rejeição” e, entre outras coisas, apontaram o insuficiente arcabouço teórico à mão para aproximar-se a um artista que já se encontrava no extremo de uma atitude poética consagrada pelo Renascimento, inclinando-se já a outras formas de expressão mais afins a uma nova configuração da vida social e cultural.

Robert Jammes, que assina o comentário introdutório a uma das edições de *Soledades*, também ressalta o equívoco das análises coetâneas e subsequentes à obra de Góngora que valiam-se de uns conceitos insuficientes –por intransigentemente apegados à tradição– para caracterizar o que era a criação segundo a psicologia inerente a um modo inédito de expressividade. Luis de Góngora é representante dessa nova maestria também no sentido de um entendimento intelectual do ofício da escrita, à medida em que tinha mais consciência do manejo da matéria criativa e introduzia uma complexidade sintática fora dos parâmetros da época. Com relação aos aspectos dessa nova maestria aplicados a *Soledades* e aos equívocos das tentativas coetâneas de análise, afirma Jammes (1994, p. 38):

De momento, quiero insistir sobre otro aspecto de este esquema novelesco, destacando el esmero, y hasta la minuciosidad de su ejecución: el contenido narrativo es no sólo importante y substancial por la cantidad de elementos que contiene, sino que, además, está construido con un rigor que no se esperaría en un poema que los comentaristas de la época clasificaron como ‘lírico’ o ‘pastoril’.

Falando sobre a figura do poeta de modo abrangente, Cabral (apud ATHAYDE, 1998, p. 77) corrobora a distinção de critério em suas escolhas: “Só tem importância aquele autor que consegue escrever de maneira original, com linguagem própria, acrescentando algum dado novo ao universo da literatura.” Góngora foi assimilado pelo poeta como um de seus escritores de ascendência muito provavelmente através desse critério claro de julgamento e maneira de entendimento que já antecipava uma atitude da modernidade ao tratar a escrita com rigor e sob códigos criativos claros.

A proposta investigadora que permeia esta seção partirá da declaração da ascendência gongorina pleiteada por João Cabral (citada na epígrafe de abertura) e tentará focar e desenvolver argumentos que a estruturarem. Ademais –e como elemento problematizador para esse caso da afinidade eletiva com a literatura de Góngora– toma-se outra consideração paralela e de amplitude mais universal, principalmente pela importância que se dá a ela depois do alarde gongorino da *Generación del 27*. Tal consideração se

expressa nas palavras do crítico Pradal-Rodriguez (apud SÁNCHEZ ROBAYNA, 1983, p. 64) da seguinte forma: “*no parece existir un camino poético que pueda prescindir del legado de Góngora*”. Isso vale, segundo se entende, para a configuração de poéticas não só ibéricas, mas em nível universal.

Para evitar o risco de incorrer em afirmações de caráter externo e tangencial, serão propostos como fundamentos de análise sobre as lições de Góngora em Cabral, primeiro a hipótese do legado gongorino em outro poeta pertencente a um momento histórico bem anterior ao do brasileiro; bem como a outro entorno cultural. A apreciação dessa hipótese e seus desdobramentos serão a via pelas quais se procederá a uma possível aproximação e averiguação da natureza e bases que sustentariam a afiliação gongorina declarada por Cabral.

4.5.2 Revisão do debate sobre Góngora e Mallarmé

O caso do legado poético ao qual se passa a referir como fundamento para uma possível comparação é parte de um debate prolífico na história da crítica literária. Assim o explica Andrés Sánchez Robayna (1983, p. 61):

El paralelismo Góngora-Mallarmé ha sido durante largos años, objeto de un sordo debate crítico. Quiero decir: no un debate abierto, explícito, entre posiciones encontradas en el que los opinantes considerasen los puntos de vista ajenos y sentaran las bases de un diálogo crítico. [...] Un debate que, por su naturaleza, parece inagotable. Un debate inconcluso.

Veja-se também a colocação –bem anterior à de Robayna (data originalmente de 1927)– de Dámaso Alonso (1970, p. 527): “*El paralelismo entre Góngora y Mallarmé ha sido intentado ya tantas veces, que se ha convertido en un tópico franco-español de los años últimos.*”

Segundo esclarece Sánchez Robayna, a primeira associação escrita que se faz entre Góngora e Mallarmé é de autoria do poeta e crítico francês, Rémy de Gourmont, e foi publicada em texto datado de 1912. Robayna recorre, a partir daí, a algumas interpretações feitas em diferentes momentos históricos e as analisa. Passa, obrigatoriamente, pela opinião

de Dámaso Alonso. Outro escritor que volta à questão é Octavio Paz, afirmando ser esse paralelismo enganador⁶⁰. Dámaso Alonso assume o debate mais radicalmente defendendo: “*Para mí, no sólo no se parecen Góngora y Mallarmé en lo sustantivo de su poesía, sino que la del uno es la negación de la del otro.*” E listam, os dois comentaristas, toda uma série de elementos que poderiam ser a expressão de convergências e divergências. De qualquer modo, é importante destacar o prisma pelo qual Andrés Sánchez Robayna (1983, p. 70), alargando e atualizando o campo aberto por Dámaso Alonso, aborda o que poderia ser a justificativa desse debate. Diz ele:

[...] la diferencia más decisiva es aquella que representa en el simbolismo un cambio frontal respecto a lo romántico: en la actitud ante la experiencia del lenguaje, lo que era un impulso es ahora un cálculo. [...] Es a partir de esta fase del lenguaje poético moderno cuando la obra de Góngora puede ser leída cabalmente; se ha visto que, en efecto, fuertes condicionamientos ideológicos y estéticos impedían hacer esa lectura.

O que o escritor entende como a razão desse debate é a experiência da linguagem –mais especificamente o radicalismo dessa experiência simbolista– como sendo um dado que abre o caminho para a discussão da propagada obscuridade do texto gongorino; as experiências formais dos simbolistas, especialmente as do autor de “*Un coup de dés*” e “*Hérodíade*”, teriam estabelecido uma espécie de marco de expressão poética apto a fornecer algumas entradas à leitura atualizada de Góngora, segundo o afirma Sánchez Robayna. O que que parece defender, em suma, é que era preciso o advento desse questionamento da linguagem poética e sua posta em crise por Mallarmé –daquilo que ele chama “cálculo” simbolista– para que se “reinaugurasse” a poesia de Góngora de modo a que pudesse ser relida sob o prisma de uma explícita e real complexidade sintática e não de uma deliberada dificuldade no sentido de obscurecer sua recepção. Era preciso também o advento do “novo leitor de poesia”, cujo gosto já estivesse preparado pelas imagens labirínticas propostas por Mallarmé, para abordar com mais propriedade o conjunto das metáforas gongorinas, a que tantas vezes a crítica apontara como “difíceis”. Ou para dizer de maneira direta e sintética

⁶⁰ Ainda como uma indicação da importância de Góngora entre os poetas que seguiram a trilha de renovação mallarmeica e da longa repercussão que teve aquela primeira associação “provocativa” de Gourmont é também interessante lembrar que o italiano Giuseppe Ungaretti foi o responsável por uma das mais arriscadas e sensíveis propostas de aproximação entre Góngora e Mallarmé através de sua seleção e traduções de poemas de ambos reunidos no volume *Da Góngora e da Mallarmé*, publicado pela primeira vez em 1948. Anteriormente, em 1932, Ungaretti publicara suas primeiras traduções do poeta espanhol. Esse gesto prova a retomada que o escritor barroco experimentou em alguns círculos literários europeus a meados do século passado através dessas tentativas de releitura que o conectavam ao simbolista francês.

com Octavio Paz (1991, p. 94): “*los dos fueron anacrónicos en su tiempo, y por eso fueron nuestros maestros*”.

O poeta Federico García Lorca (1997, p. 65) –como representante da geração que tem na sua denominação a referência aos atos de comemoração dos 300 anos da morte de Góngora– também aportou contribuição ao aceso debate, ainda que com uma proposição tangencial (ainda que de tom grandiloquente) baseada no levantamento de assuntos comuns às duas obras. De toda toda forma, a declaração demonstra que esse foi um tema relevante naquele meio e época:

Hace falta que el siglo XIX traiga al gran poeta y alucinado profesor Estéfano Mallarmé, que paseó por la Rue de Rome su lirismo abstracto sin segundo. Hasta entonces no tuvo Góngora su mejor discípulo... [...] Aman los mismos cisnes, espejos, luces duras, cabelleras femeninas, y tienen el idéntico temblor fijo del barroco, con la diferencia de que Góngora es más fuerte y aporta una riqueza verbal que Mallarmé desconoce y tiene un sentido de belleza extática que el delicioso humorismo de los modernos y la aguja envenenada de la ironía no dejan ver en sus poemas.

Octavio Paz, que tratou a questão sucintamente, porém de modo elucidativo, utiliza-se de uma comparação lírica e, ao mesmo tempo, didática: “*El fuerte de Góngora es el mediodía [...] el de Mallarmé, es la medianoche. [...] En Góngora la palabra es la arquitectura y escultura; en Mallarmé, música y caligrafía. [...] Góngora nos enseña a ver, Mallarmé nos enseña que la visión es una experiencia espiritual.*” (PAZ, 1991, p.93)

Dámaso Alonso encaminha a questão em direção similar, defendendo que tal paralelismo, como já foi citado, seria irrelevante pois, em primeira instância, as coincidências que pudessem haver entre Góngora e Mallarmé só poderiam ser de “*carácter externo y adjetivo*”. O crítico ainda provoca, com certo exagero didático: “*El punto de contacto que a primera vista podría parecer esencial, el de la creación de un universo poético propio, ¿no es acaso la primordial obligación de todo poeta?*” (ALONSO, 1970, p. 529). O que pleiteia é que essas coexistências teriam uma natureza não mais que casual, em oposição ao que seria uma verdadeira simultaneidade, se os valores intrínsecos dessas poéticas se tocassem realmente. O crítico aponta, como único e possível fato coincidente entre os poetas, terem ambos vivido seu momento criativo em épocas limítrofes na história da literatura: “*Góngora se produce al fin del Renacimiento lo mismo que Mallarmé al fin del Romanticismo.*” (ALONSO, 1970, p. 529)

O certo é que o crítico foi um dos primeiros a deter-se, de maneira revisionista, na suposição do paralelismo entre Góngora e Mallarmé, inclusive aportando mais possibilidades ao debate na medida em que comenta, com um tom bastante descrente e provocativo, o fato de que Paul Verlaine e Rubén Darío haviam sido assinalados como responsáveis pela “redescoberta” dos textos gongorinos. Ainda aponta que essa suposta influência teria vindo de certo lance duvidoso por parte dos simbolistas acima citados:

Corresponde a esta escuela simbolista la gloria auténtica de haber iniciado –aunque fuera de un modo casi incomprensible y desde luego inconsciente y pintoresco– el gusto por Góngora. Los pocos datos que poseemos de esta exhumación del nombre del autor del Polifemo son sobradamente conocidos: la admiración de Pablo Verlaine por el poeta; su adopción del último verso de las Soledades, como lema de una poesía propia; su costumbre de repetir este mismo verso con una pésima pronunciación [...] (ALONSO, 1970, p. 526)

Quase como uma equação com fins didáticos, em outra passagem, o crítico coloca em oposição os termos que seriam díspares entre os dois poetas, expondo questões dissociativas entre ambos, sob a forma de um questionamento provocador:

¿Cómo poder comparar la poesía de lo discontinuo y lo imprevisto con la de un desarrollo normado y constantemente predecible? Góngora, desenvolvimiento, continuidad, lógica metafórica a base de elementos tradicionales; Mallarmé, cambio, discontinuidad sensacional, a base de asociación y sin más lógica que la sucesión de las asociaciones mismas. Góngora, preciso, exacto; Mallarmé, impreciso, ambiguo (para una análisis gramatical) [...] De otro modo: Góngora es una última evolución de lo clásico; Mallarmé, de lo romántico. (ALONSO, 1970, p. 534, 535)

Assumindo-se a análise sob outro prisma diverso, no poeta simbolista a preocupação com a arquitetura do texto está presente e fartamente anunciada na epístola mantida com diversos escritores e amigos, e ainda em algumas de suas obras; por exemplo, em sua conhecida fórmula: “*il faut forger la syntaxe*”. No trecho a seguir, extraído de uma carta escrita ao poeta Paul Verlaine, também destaca-se essa pré-meditação sobre a obra ideal buscada através do alentado projeto da escritura de um livro total que desse conta, ao mesmo tempo, de seu objeto e de sua explicação: “[...] *un libro que sea un libro, arquitectural y premeditado, y no una recopilación de inspiraciones al azar por maravillosas que fueran*”. (MALLARMÉ, 2002, p. 119). Também menciona como ideal “[...] *el Verso dispensador, ordenador del juego de las páginas, señor del Libro*.” (MALLARMÉ, 2002, p. 89)

Reforçando a tese do cálculo como elemento anterior à feitura da obra, lembre-se também da afiliação que o poeta simbolista professou a Edgar Allan Poe, com cuja literatura entrou em contato através das famosas versões ao francês feitas por outro de seus mestres, Charles Baudelaire. Cabe, dessas traduções, destacar *The philosophy of composition*, ensaio publicado originalmente em 1846 no qual, através da abordagem de questões envolvendo a concepção e as linhas mestras por detrás do poema “The raven”, Poe introduz suas teorias sobre a composição literária. Em contraponto à visão cética de Baudelaire com relação aos supostos de Poe no citado ensaio, Mallarmé abraça-os entusiasticamente como método de trabalho e escritura. E assim o declara (2002, p. 88):

Reverencio la opinión de Poe, ningún vestigio de una filosofía, ética o metafísica, se traslucirá; añado que la necesita implícita y latente. Evitar cierta realidad de andamiaje establecida en torno a esa arquitectura espontánea y mágica no implica la falta de potentes y sutiles cálculos, pero se los ignora, ellos mismos se hacen misteriosos adrede.

Se há em Góngora e Mallarmé uma aproximação quanto ao cuidado em estabelecer parâmetros anteriores à criação de suas composições, também em João Cabral é deliberado e explícito que a obra atinge um resultado nunca sem antes ter sido orientada por critérios definidos. Ou, de acordo com o universo de intenções ou ideais de Poe (2008, p. 20) declarado em *A filosofia da composição*: “É meu propósito deixar claro que nenhum detalhe de sua composição pode ser atribuído a acidente ou intuição –que o trabalho foi realizado passo a passo, até o final, com a precisão e a rígida consequência de um problema matemático.”

A adesão de Mallarmé aos pressupostos de Poe foi tomada de forma incondicional como projeto a balizar sua atitude poética, aplicando o sentido rígido desse ideal matemático, concebendo a obra de forma edificada, com o acento na autonomia e intensificação absoluta das unidades significantes (frase, palavra) como base para construção do universo visível. Essa deliberação em fazer com que a sintaxe fosse realmente usada de maneira a atender alguns pressupostos intelectuais foi decisiva para que a poesia de Mallarmé chegasse aos extremos de pesquisa já conhecidos e, por outro lado, também a ser considerada como obscura, imprecisa, já que os arranjos complexos estabelecidos a partir de constante manipulação morfossintática foram tomados como abstração gratuita. Contra essa imprecisão que se tornou um clichê na avaliação de sua poética, o próprio Mallarmé afirma em carta ao

poeta e discípulo, René Ghilbert: “[...] *usted ha entrevisto el arte que será: me figuro que no es sino a través de largos sueños o de años de estudio y de ningún modo desde el destello revelador, como se puede escribir definitivamente [...]*” (MALLARMÉ, 2002, p. 50)

Ainda assim, para além da armação intelectual do poema, interessa-se pela busca da Beleza (conforme Poe a havia definido em seu ensaio, como uma “impressão” mais afeita à alma e “único terreno legítimo do poema”). Desse modo, entende como dever do poeta e impulso do fazer literário por excelência “*la explication orphique de la Terre*” (MALLARMÉ, 2002, p. 16), estabelecendo uma correlação íntima entre *Poésie* e *Univers*, porém instalando o “senão” de que tudo isso deveria estar anteriormente vinculado a um “projeto”. Dessa forma, Mallarmé instituiria uma crise estética –com feição de debate criativo e espiritual intenso– colocando em xeque o significado dentro do texto poético mesmo; crise à qual a maioria das sendas poéticas assumidas posteriormente não ficou incólume.

Essa ideia da Beleza absoluta em Mallarmé, o poeta concretista brasileiro, Décio Pignatari, a traduz como a ideia mesma de Deus. Diz, numa correlação entre o simbolista e Dante Alighieri: “Mallarmé também vai para o alto, só que Deus é a Ideia –e também a dúvida; o acaso é concreto; o absoluto só o é enquanto poema-homem: a constelação. Fracasso genial do mestre da poesia contemporânea.” (PIGNATARI, 1973, p. 105). O adjetivo “genial”, supostamente em contradição com a palavra que delimita (fracasso), talvez se deva a que, em realidade, o Universo que Mallarmé persegue é o reflexo das operações infinitas e difíceis a partir da manipulação da palavra. Sendo assim, seu “fracasso” não vai contra a criação: é um intento da consciência poética organizadora.

4.5.3 Linhas evolutivas: Góngora, Mallarmé e Cabral

João Cabral demonstra também uma afinidade nada acidental com certa premissa de Poe para o texto poético; essa ideia tem lastro mais evidente no título escolhido para seu longo poema “Psicologia da composição”: trabalho de precisão com intuito de clareza, ideal de construção matemático, cuja impressão transparece também no resultado. Isso não quer dizer que a subjetivação ou elementos de abstração não façam parte do processo,

simplesmente não devem ser a nota dominante para a qual convergir o texto poético. De Mallarmé, Cabral admira “o rigor, o trabalho de organização do verso.” E confessa não apreciar “o lado prosódico, muito apegado à tradição melódica.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 135). Em outro momento, declarou a adesão ao texto de Mallarmé em suas propostas teóricas, mas não precisamente em seus resultados de expressão poética. Do projeto mallarmaico, toma também essa ideia da criação como luta contra o acaso, conforme ressaltou Haroldo de Campos. No poema “Diante da folha branca”, em clara alusão ao desafio ressaltado pelo simbolista (cujo nome é citado ao lado dos versos de maneira dialogante) interroga-se, porém de maneira assertiva, confirmando a premissa de Poe: “A folha branca é a tradução/ mais aproximada do nada./ Por que romper essa pureza/ com palavra não milpesada?” (“Diante da folha branca” in *Agrestes*, p. 556-557)

Tendo sido a época barroca especialmente prolífica no que diz respeito ao imaginário visual, não estranha que Luis de Góngora tivesse sua obra marcada fortemente por imagens e símbolos. No entanto, em contraposição a seus coetâneos que exaltaram, entre outros motivos, paisagens e situações pastoris com um influxo místico afeito ao consciente coletivo da época, Góngora se inclina mais ao mundo de impressões com critérios próximos à investigação pautada pela observação, à apreensão sensível e plástica dos detalhes. García Lorca (1997, p. 62) explica da seguinte maneira essa inclinação em Góngora:

[...] tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo hace con el mismo amor y la misma efusión poética. Para él una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque. Se sitúa frente a la naturaleza con ojos penetrantes y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas.

O interesse que esse tratamento plástico das imagens tem na poesia gongorina foi analisado e festejado por muitos poetas que representam as vanguardas de começos do século XX como um rompimento com certo anacronismo de sua época, um passo em direção à noção consciente da arte literária. Entre os brasileiros, o poeta e crítico, Affonso Ávila – representante do grupo vanguardista Tendência e um dos mais considerados estudiosos da arte barroca em Minas Gerais– foi um dos que retomaram Góngora como poeta de renovação: “Incorporando elementos da mais rica sonoridade, de maior ostentação plástica, organizando recursos de expressão, Gôngora [...] conferiu à linguagem poética uma dimensão criativa dentro da concepção de uma realidade feérica e encantatória imposta pela estética do período

barroco.” (ÁVILA, 1969, p. 60)

Sobre o tratamento plástico dado por Góngora aos seus escritos, uma das escolhas recai sobre a presença da luz. Muitos de seus poemas estão, preferencialmente, sob o foco de uma luz diurna –que expõe, nunca vela– e, ainda assim, de uma sintaxe literária que não se adscrive às sensações ou experiências de raio estritamente pessoal. No estilo gongorino, preserva-se o mundo escrito em certa homologia com o mundo em que se vive. E, se em Mallarmé há um projeto que “fracassa genialmente”, como afirma Pignatari, isso não se dá por força de uma menor inclinação à apreensão do sensível, como já foi assinalado: na disposição firme de conter todo o possível em palavra poética, de “levar às últimas consequências” o seu projeto a partir do significante, termina por superá-lo e seguir por sendas que propiciam sugestões de imagens afeitas ao noturno ou onírico.

De todo modo, a intenção em Góngora, Mallarmé e João Cabral, ao determinarem questões estruturais com relação à obra e à linguagem da qual ela se faz, reveste seus escritos de um interesse particular ao assinalar ao leitor que há um trabalho de vigilância sobre os mecanismos constituintes do texto poético, numa interiorização metódica da ordem, das instâncias normativas escolhidas por cada um deles. Neste ponto, importa destacar essa analogia construtiva que se faz entre esses escritores.

Seria possível argumentar, porém, que a própria distância entre os momentos histórico-culturais e criativos que foram o pano de fundo para cada um desses poetas, *a priori*, impediria que fossem lidos estritamente sob os mesmos critérios dadas as exigências e o marco estético de cada época: em Mallarmé, assim como em Cabral, há um ponto de vista crítico estabelecido a partir do texto; uma crítica de sentido que não está presente em Góngora. No entanto, se poetas como Jorge Guillén ou João Cabral –ou mesmo os poetas da *Generación del 27*– se colocam na mesma linha evolutiva de Luis de Góngora, o fazem por uma eleição criativa e evolutiva, portanto, sob o signo de uma operação sincrônica que se valida ao passo em que se estabelece entre eles uma comunicação a partir de um “presente de cultura” –conforme denominação de Haroldo de Campos– daquilo que se faz na temporalidade aberta do diálogo criativo, literário.

O liame entre os três poetas, conforme se entende até aqui, seria, desse modo, não só da ordem da estruturação de um projeto anterior ao trabalho da escrita. Esse liame estaria também no esforço lírico concentrado no sentido da captação do real através de uma linguagem que rejeita a expressão anímica como seu único fundamento e leva a prática

poética a um extremo que questiona qualquer reclame de simplicidade. Os resultados de cada uma dessas investigações poéticas será diverso. Nesses termos, parece que aquilo que defende Dámaso Alonso (para o caso específico da aproximação entre Mallarmé e Góngora) estaria mais no plano da superfície dessa comparação, por pertencer ao orbe dos resultados, já que se poderá tomar a poesia de Mallarmé sob prisma de “*desarrollo normado [...] desenvolvimiento, continuidad*” ou, por outro lado, não forçosamente representando a poesia da “*discontinuidad sensacional, a base de asociación y sin más lógica que la sucesión de las asociaciones mismas*” (ALONSO, 1970, p. 534, 535). À poesia de Mallarmé, bem como à de Góngora, também podem associar-se as ideias de precisão e exatidão requeridas por Dámaso Alonso somente para a obra do segundo.⁶¹

A defesa de que versos se fazem de palavras, significantes concretos, que são os responsáveis pela operação de representação do real pela linguagem é refratária, conforme se entende, à ideia de imprecisão. É, segundo Guilherme Merquior (1997, p. 183) dizendo da poesia do simbolista, “o oposto de um jogo arbitrário. [...] O que Rimbaud pensava das vogais, Mallarmé contemplava na linguagem como um todo: a sua natureza de ‘espelho’ do real.”

Todo o contexto anterior, e ainda o que foi apontado em outros capítulos deste trabalho –prioritariamente naquele que explica a obra de João Cabral no cânone literário brasileiro– oferece delimitação suficiente para o que compõe a armação do tipo poético-intelectual subjacente à obra do pernambucano. Por detrás dessa poética há uma intenção que atua, uma intuição, bem como erudição, que se aprofunda nessas ascendências; um projeto que se faz valer de teorias ou práticas que o suportam esteticamente. A concepção da escrita como trabalho de precisão na elaboração dos detalhes, a ideia da dificuldade mais que real, imposta na sintaxe, no âmbito lexical, a atenção extremada no processo de interação com o texto –que têm sua defesa formalizada em vários de seus poemas– faz com que Cabral também alinhe-se nessa mesma vertente gongorina de valorização do estrato sintático e da preferência por uma poética concretizante, plástica.

⁶¹ Nesse ponto, uma maneira de entender o fundamento poético de Mallarmé estaria documentada na anedota recontada por Valéry (2012, p. 107) sobre certa dificuldade confessada pelo pintor Edgar Degas ao poeta: “Que trabalho!”, exclamou, “perdi todo o meu dia em um maldito soneto sem avançar um passo... E contudo não são as ideias que faltam... Estou repleto delas... Tenho ideias demais...” E Mallarmé, com sua doce profundidade: “Mas, Degas, não é com ideias que se fazem versos... É com palavras.” [...] Degas dizendo que o desenho era o modo de ver a forma, Mallarmé ensinando que os versos são feitos de palavras.

Inserindo a voz interrogante dentro do poema, Cabral formaliza uma maneira contemporânea de entendimento da poesia.: “[...] poética da construção em que o estímulo e o registro, o dizer e o fazer, estão de tal modo relacionados que um não pode ser devidamente esclarecido, ou mesmo apreendido, sem o outro.” (BARBOSA, 1974, p. 138). Alinha-se, em sua psicologia, com Mallarmé, a partir de uma atitude intelectual, de conteúdo e construção, não evitando o conflito com relação aos significados possíveis. Por esse motivo, instaura, manifestamente, a intenção como alarde dentro do texto: atualiza (também como Mallarmé) a dificuldade trabalhada no plano formal da sintaxe.

4.5.4 Composição visiva e tratamento temático

Deixando o universo da concepção engendrada no plano da consciência e transposto ao plano da obra –ponto coincidente entre os três poetas abordados– procede-se a uma interpretação que tentará demonstrar os aspectos que definem homologias mais estreitas entre a obra de João Cabral e a de Góngora.

Em “Fábula de Rafael Alberti”, publicada em *Museu de tudo*, lê-se nas duas últimas estrofes:

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.

Fez o caminho inverso:
 não foi da coisa ao sonho,
 ao nome, à sombra;
 foi do vapor de água
 à gota em 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.
("Fábula de Rafael Alberti" in *Museu de tudo*, p. 410-411)

A intenção de condensar, expressada na imagem da gota, em sua mudança de estado, indica a consistência e preferência do poema presente, reflexivo, ao tempo em que marca outra índole poética, já pretérita. Indo da "palavra à coisa", nomeia e dá forma, torna plástico. E porque a "coisa" na qual vai dar o poema é "áspera", "arisca", "pesada" é que ela é mais desejável a outra que não oferecesse arestas. A defesa –absorvida da "escola teórica" de Valéry– de uma atitude criativa laboriosa é expressa novamente ao modo obsessivo do poeta; em Alberti, Cabral vê o artista que reconhece entre os que "lutam, atacam, corrigem e acorrentam-se: não conseguem largar o jogo, sair do círculo de seus jogos e perdas; são jogadores que dobram sua aposta de duração e vontade." (VALÉRY, 2012, p. 87). No caso da "fábula", a poética de maturidade de Rafael Alberti é o molde plástico para a operação criativa como a entende João Cabral. Através desse poeta, por meio de certas atitudes enumeradas no poema, Cabral faz seu elogio estético-criativo e corrobora sua visão artística sobre o conhecimento lírico.⁶²

Ampliando a validade dos versos na homenagem de Cabral a Alberti, e apesar da crítica explícita à sinuosidade e predisposição barroca pelo excesso ("cobra má, enroscada/ no mato dicionário"), poderia-se aplicá-los também à matéria poética em Góngora, no sentido da plasticidade que nela se detecta: "não foi da coisa ao sonho,/ ao nome, à sombra/ foi da palavra à coisa" ("nos ensina a ver", segundo a proposição de Octavio Paz). O poeta barroco estava atento ao valor e modo de uso da palavra, sua elaboração do texto em diferentes figuras de linguagem, hipérbato, perífrase, alusões, simetrias, conceitos; a partir da palavra, não obstante trabalhada de maneira retórica, o elemento lírico conduz a certa transparência da realidade que, então, se deixa observar em suas formas plásticas.

Curiosamente, em carta a Lauro Scorel –explicando um paralelo que supõe entre a poesia de Vinícius de Moraes e a de Rafael Alberti– conta ao amigo quais são as obras desse poeta para ele mais logradas e as aproxima ao estilo de Góngora:

⁶² Dámaso Alonso também alinha Alberti a Góngora como um dos poucos poetas da *Generación del 27* no qual se pode rastrear uma verdadeira pegada gongorina: *en el uso de un hipérbaton [...] que alguna vez llega [...] a la complicación gongórica. [...] ha sabido reproducir el giro de la silva de Góngora.* (ALONSO, 1970, p. 534, 535)

Coisa semelhante se passou com o Alberti popular de *Marinero*, *La amante*, *El alba de alhelí*; abandonou essa maneira para tentar coisa nova e veio o formidável *Cal y Canto*, gongorino (veja a genial “corrida de toros” na menor). Depois abandonou-o pelo surrealismo e veio o não menos impressionante sobre *Los Ángeles*. (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

Se vista sob similares parâmetros estéticos demonstrados no elogio a Alberti, não haveria obscurecimento na poesia gongorina, já que a palavra não se isolaria em sua pura suspensão semântica ou tornaria-se desproporcionada pela retórica. Tomando-se concretamente um soneto que é considerado emblemático, percebe-se o modo de criação que segue a lógica de imaginação visiva já destacada:

*A un tiempo dejaba el Sol
Los colchones de las ondas,
Y el orinal de mi alma
La vasera de su choza;*

*Él porque tres veces quiere
En las tres lucientes bolas
De la torre de Marruecos
Ver su caraza redonda;*

*Y ella porque sus corderos,
En tanto que el Alba llora,
Se longanicen las tripas
De esmeraldas y de aljófar,*

*A cuenta de los poetas
Que baratan estas joyas
Entre los que en avellanas
Les pagan a ‘qué quiés, boca’*
(GÓNGORA Y ARGOTE, 1969, p. 137)

A elaboração se dá a partir da combinação articulada do estrato fônico-semântico e nas construções retóricas; as estâncias acima são marcadas por uma complexidade sintática nos encadeamentos e contrastes de ações e ideias que enfocam a grandeza do sol ao refletir-se no alto de um minarete, ao mesmo passo em que certa alma miserável sai da choça para a lida com os animais. Porém, esse correlativo humano mostrado na cena não é menosprezado, ou “barateado”, pelo poeta: tanto parece esplendoroso o espetáculo do sol quando refletido nas torres (supõe-se que da mesquita marroquina de Koutoubia) quanto a luz que ilumina os animais ao amanhecer, confundindo-se orvalho com pedras preciosas.

Todo o tom é de um lirismo ao modo renascentista, típico da evocação pastoril e da natureza, porém chama a atenção o conjunto consistente de imagens organizadas em torno

aos vários substantivos concretos. Entre esses, muitos se destacam por suas qualidades, ao mesmo tempo, concretas e antilíricas; além do mais, são sobressalentes certas potencialidades plásticas e diurnas. Por outro lado, também se destaca o fato de que há algumas imagens que, não obstante estarem apoiadas em figuras de retórica incomuns à fluência do leitor contemporâneo, ainda conferem a noção de uma ordem bastante cotidiana e palpável e, que por esse motivo, não rejeita também o elemento vulgar, comum. Porém, isso coexiste com um mecanismo de “enobrecimento” ou “embelezamento” das cenas, de acordo com as formas modelares do pensamento greco-latino, através desse circunlóquio, ou “perífrase alusiva”, como Dámaso Alonso entende essa estratégia. O que resulta desse processo é uma intensificação dos valores plásticos e, por conseguinte, da cena como um todo que ganha em representatividade e lastro numa experiência visual de caráter coletivo, porém sem pretensão de funcionar como justificativa do real.

Jorge Guillén diria, em seu estudo sobre Góngora, que “*el ‘objeto de enigma’ se resuelve en un ‘objeto de lenguaje’*” ou “*Poesía, por lo tanto, como lenguaje: lenguaje construido.*” E Pedro Ruiz Pérez (2010, p. 235), a propósito de *Soledades*:

[...] las Soledades plantean un sentido unitario del signo que, al tiempo que celebra las apariencias y el juego visual de irisaciones como una realidad en sí misma, sin trasfondos justificativos, le otorga al signo verbal la misma condición, como base de su autonomía formal y de la experiencia estética de la lectura.

Novamente cita-se Guillén (1972, p. 52), que analisa essa expressão da realidade em Góngora de maneira ainda mais extremada, afirmando:

[...] el objeto lo domina todo, y a la objetividad del tema, concepción y método corresponde el más adecuado estilo, de una resplandeciente materialidad suntuosa. Imágenes y metáforas proceden, sobre todo, del mundo concreto. En la poesía gongorina habrá siempre muchas más cosas –ideas de cosas– que ideas abstractas. Por supuesto, imágenes y metáforas, como si fuesen el propio lenguaje de la poesía, no son ornatos sino la materia poética, su mármol.

Com relação às simetrias entre Góngora e Cabral, portanto, pode-se dizer que há em comum um sentido pictural do texto ancorado numa visão plástica em perfeita equivalência com a concreção vocabular, e ainda a composição poética organizada no texto a partir de elementos prosaicos. Esse sentido daria numa nitidez e visibilidade do todo, não

colaborando, portanto, num possível obscurecimento de significado. Sendo assim, avalia-se que a forma resultante da metáfora em João Cabral tem uma estreita conexão com a de Góngora no que diz respeito ao poder presentificante, menos reflexivo, que dela resulta. A ambos os casos, seria possível aplicar o aforismo de Paul Ricoeur sobre uma atitude particular relativa ao uso da metáfora: “*What it finds, it invents.*”⁶³; talvez fazendo-se dúctil esse entendimento numa possível evolução da fórmula em: “o que vê, cria”. Ou da maneira como o próprio João Cabral define (apud ATHAYDE, 1998, p. 59):

A metáfora é coisa que deriva da minha visualidade. Eu quero apenas dar a ver com a minha poesia. O leitor que tire a conclusão dele. Se o sujeito parte desse ponto de vista, você tem que cair numa poesia metafórica, que é uma poesia que dá a ver uma realidade através da outra. Você não vê um poema meu que seja pura reflexão. Minha poesia é toda tópica, porque sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais viva possível [...]

Quanto ao interesse da modernidade com relação aos escritos de Luis de Góngora, destaca-se o fato de que o autor inaugura na poesia um tratamento diverso ao mundo como representação literária. Sua escolha temática, como aponta Jorge Guillén, não se aparta do “*orbe material*”, do mundo e da realidade barroca em que vive. “*En su marco de narratividad cobra mayor peso la circunstancia y la descripción del mundo objetivo en torno al personaje, a partir de tópicos conocidos (locus amoenus) [...]*”. (RUIZ PÉREZ, 2010, p. 222). Por meio de um notável trabalho com a linguagem, tendo como centro essa metáfora usada de maneira diferenciada (com relação ao seu uso nos parâmetros clássicos, tanto que passou a denominar-se “gongorina” a uma certa maneira de construção da metáfora e outros movimentos sintáticos do escritor que foram exaustivamente copiados por imitadores e parodistas), o poeta ganharia a simpatia dos modernos na mesma intensidade em que ganha a pecha de difícil e obscuro entre os coetâneos. Jorge Guillén (1972, p. 47) analisa da seguinte forma a metáfora da maneira como Góngora a construía: “[...] *ponen las imágenes en contacto objetos muy remotos entre sí. La inteligencia abarca más que las impresiones y las emociones de radio más reducidamente personal. A menudo consiste la metáfora en imaginar un ser compuesto de dos cosas muy heterogéneas.*” O que se ressalta da afirmação anterior é o caráter particular e original que Góngora dá a essa metáfora, promovendo-a desde as observações de alcance

⁶³ A atitude contraposta representada por um tipo de metáfora mais parelha à invenção; ou, como expresso na fórmula oposta de Ricoeur: “*What it creates, it discovers.*”

intelectual mais do que desde os motivos ligados à emoção, portanto conferindo a ela novos graus de complexidade.

Também Garcia Lorca (1997, p. 58), em determinada conferência, daria aos seus interlocutores uma indicação da metáfora gongorina como ele a interpretava:

[Góngora] *Se dio cuenta de la fugacidad del sentimiento humano, de los débiles que son las expresiones espontáneas que sólo conmueven en algunos momentos, y quiso que la belleza de su obra radicara en la metáfora limpia de realidades que mueren, metáfora dura, con espíritu escultórico [...]*

Antes que afirmar-se sobre relações de contiguidades esperadas (ou já por configurarem verdadeiras fórmulas, ou por haver entre os termos algum vínculo cultural ou emotivamente familiar), a metáfora gongorina ganha novo contorno não só ao rejeitar as facilidades anteriormente citadas, mas principalmente por ser construída como uma espécie de prisma, de maneira a formar uma (ou mais séries) à base de associações de objetos e fatos de terrenos, no mais das vezes, bastante diversos e, muitas vezes, de natureza concreta. No soneto “A un pintor flamenco”, no qual a evocação do pintor, ou mais propriamente das artes pictóricas, se faz através de sequência (inversa e em um crescendo) que vai do vulto “furtado” (do retratado, o próprio Góngora, como pode-se deduzir), ao pincel “peregrino”, seguindo pela tela, na maneira como absorve as tintas, depois de um salto passando à admissão do caráter efêmero do linho do qual a tela é feita, abordando depois a própria transitoriedade de quem se dispõe a ser retratado para finalmente chegar ao enaltecimento das artes pictóricas frente ao elemento humano:

*Hurtas mi vulto y cuanto más le debe
A tu pincel, dos veces peregrino,
De espíritu vivaz el breve lino
En los colores que sediento bebe,*

*Vanas cenizas temo al lino breve,
Que émulo del barro le imagino,
A quien (ya etéreo fuese, ya divino)
Vida le fió muda esplendor leve.*

*Belga gentil, prosigue al hurto noble;
Que a su materia perdonará el fuego,
Y el tiempo ignorará su contextura.*

*Los siglos que en sus hojas cuenta un roble,
Árbol los cuenta sordo, tronco ciego;
Quien más ve, quien más oye, menos dura*

(GÓNGORA Y ARGOTE, [s.d.])

A essa metáfora que se dá como um cruzamento entre os planos real e imaginário e que Dámaso Alonso afirma ser o “*procedimiento más frecuente en la poesía gongorina*”, se juntam outras muitas figuras de linguagem, até então exploradas de maneira tradicional (ao uso e gosto da poesia clássica italiana) ou, na maioria dos casos, sem o critério de concentração e o espírito construtivo que estão presentes na poesia de Góngora.

Robert Jammes chama a atenção para o hipérbato tal e como o poeta fazia uso dele, através de exemplos paralelos, apontando as diferenças entre esse uso e a maneira como está abordado na poesia clássica latina:

[...] *muchas veces el hipérbaton gongorino se acerca tanto a una construcción “normal” que puede llegar a confundirse [...] estos ejemplos nos permiten ver cómo, en su intento de renovación del lenguaje poético, Góngora supo utilizar todos los recursos, toda la flexibilidad del castellano, sin perder de vista sus límites [...] fue muy lejos en esta vía, tan lejos como se podía ir, pero sin caer en los excesos que no siempre supieron evitar sus imitadores. El hipérbaton gongorino contribuye sin duda a hacer más ardua la lectura del poema, no hace nunca la frase incorrecta o ininteligible. [...] Estas dificultades, de naturaleza gramatical, necesitan un esfuerzo de atención y, las más veces, una segunda o tercera lectura, nada más.*” (JAMMES, 1994, p. 113-114).

Outros comentaristas e críticos corroboram a mesma necessidade da releitura como maneira de penetrar na obra do poeta: contra uma propalada obscuridade atribuída aleatoriamente ao texto poético gongorino, o que realmente há é uma dificuldade genuína devido a esse tipo de sintaxe minuciosamente elaborada: “*Góngora ha escrito poesías muy difíciles, de las más difíciles en la literatura europea, y con trabazón tan coherente que admite un análisis muy preciso.*” (GUILLÉN, 1972, p. 34)

A natureza de um tal trabalho só poderia significar rigor e minúcia, atenção à sintaxe e aos esquemas formais, além de muita erudição: vasto conhecimento do universo greco-latino, muito provavelmente também um diálogo com as complexas imagens da poesia árabe-andaluza (conforme assinala Dámaso Alonso) assim como uma leitura cuidadosa da literatura de seu próprio tempo e sua reavaliação.

Dadas todas as indicações analíticas anteriores, é factível supor que há por detrás da extrema elaboração textual gongorina uma intenção pré-meditada apontada a um objetivo específico, muito possivelmente de natureza estética, e que a busca de outros parâmetros com

os que dirigir sua criação tenha evoluído a partir de um sistema ou método. No entanto, não há nenhuma prova cabal sobre essas deduções, já que o poeta não deixou constância sobre seus fundamentos teóricos ou processo criador. No entanto, em um raro depoimento em que essa matéria da “obscuridade” é tratada pelo próprio “acusado” –uma carta em resposta ao leitor anônimo que dera o qualificativo acima a seus escritos– Góngora responde: “*Y agradezca que, por venir su carta con la capa de aviso y amistad, no corto la pluma en estilo satírico, que yo le escarmentara semejantes osadías, y creo que en ello fuera tan claro como le he parecido obscuro en el lírico.*” O tom furioso e ríspido ao ataque de obscuridade talvez prove apenas um ato movido por orgulho intelectual ou altivez aristocrática. De fato, não é a reação em si relevante para o que se trata, mas o fato na base desse comportamento que revela que há uma discordância do autor com respeito a que sua obra seja tomada por obscura. O crítico literário Lauro Scorel analisa da seguinte forma a reação de Góngora ao comentário depreciativo:

Ora, uma das ousadias da referida carta fora exatamente censurar a obscuridade das *Soledades*. A violência da réplica do poeta está a nos mostrar que Góngora, embora tenha na sua resposta procurado justificar a “obscuridade” de sua poesia, não emprestava ao termo a mesma significação que lhe dava o missivista anônimo. “*Oscuridad*” para ele não significava, como para seus detratores e críticos, a nebulosidade de imagens ou confusão de ideias –as suas imagens sendo, ao contrário, luminosas e suas ideias, nítidas e seguras– mas uma construção linguística, de caráter hermético, resultante da adoção de um sistema sintático particular. (ARQUIVO DE LAURO SCOREL)

As análises contemporâneas da obra apontam, no mais das vezes, nesse sentido de uma coerência de elaboração: seria difícil que esse “travejamento” textual fosse aleatório devido à sua frequência na obra e à transcendência que teve na história da literatura. Essa presença marcante, por sua vez, possibilita especular ainda mais adiante e intuir certas leis comuns nas quais se estrutura tal resultado “escultórico”, como o define Garcia Lorca.

Em Góngora, as séries de metáforas seguidas umas às outras criam um efeito prolífico que dificilmente se ajustaria à poesia cabralina, principalmente pelo intrincado desenho que a metáfora do escritor barroco adquire. Porém essa série dá, ao fim da operação, em um alvo calculado: no caráter essencial daquilo que aborda em termos absolutos, sem a aniquilação do real. Em Cabral, o uso constante do hipérbato ou outras figuras de linguagem

soaria a arranjo forçado.⁶⁴ De resto, como em Góngora, o hipérbato não é mero exercício de estilo: apela, como as demais imagens, a um propósito de encaixe bem meditado dos elementos dentro de um todo.

Falando sobre a relação entre imagem e realidade na trajetória cabralina a partir do livro *Uma faca só lâmina, ou Serventia das ideias fixas*, de 1955, João Alexandre Barbosa (2001, p. 55) afirma o que se segue :

A significação da poesia –o seu inelutável direcionamento para a realidade– é abordada a partir de um discurso orientado para a própria linguagem, recolhendo-se então, em nível de metalinguagem, o que foi possível conquistar pelo exercício de uma linguagem de carência. Ou melhor: de uma linguagem que, ao invés de ter soterrado o objeto pela metáfora, procurava a sua descoberta pela exposição do próprio mecanismo utilizado.

Nessa poesia se dá realce ao objeto em detrimento da metáfora que o anima (não se “soterra” o objeto); Góngora, antes, centra-se na operação metafórica em si e envolve a imagem alvo de sua escrita (seu objeto) em diversas capas de sentido. Porém, nesse verdadeiro processo de ressemantização, acaba por alcançar-se um resultado de animação da palavra e, por conseguinte, do concreto a partir dela; trabalha-se a palavra mantendo-se à margem de sua subjetivação. O resultado, nesse caso, estabelece um parentesco entre os dois escritores, porém a forma como cada um trata tecnicamente as imagens teria, em suma, uma distância. Joaquim Cardozo (CADERNOS DE LITERATURA, 1998, p. 122) em análise da poesia de Cabral, faz a seguinte definição: “Suas metáforas são verdadeiras represas: sintéticas, fechadas mas riquíssimas de conotações semânticas.” Se a metáfora cabralina tem correspondência com a imagem de uma represa, a metáfora gongorina poderia corresponder – também apelando ao próprio mecanismo metafórico– à imagem de cascata.

Outra proximidade seria a complexidade sintática que se desdobra a partir de uma imaginação labiríntica, porém assentada em associações que expressam uma continuidade lógica, configurando um tipo de pensamento dianoico, discursivo. Como exemplo dessa complexidade e efeito labiríntico em João Cabral, é ilustrativo o poema longo “O cão sem plumas” no qual procede-se a uma contínua ressignificação do que se diz através das camadas de elementos que vão se superpondo e dando espessura à linguagem e ao que se mostra. Não

⁶⁴ Ao contrário, o hipérbato na poesia de João Cabral é discreto e esparso, porém carregado do sentido que se quer ao estrato denotativo, como por exemplo a repetição e o acento rítmico nos seguintes versos de “Encontro com um poeta” (no qual se refere a Miguel Hernández): “A voz desse tal Miguel,/ entre palavras e terra/ indecisa, como em Fraga/ as casas o estão de terra.”

obstante, o resultado desse processo seria o desnudar da mesma linguagem e sua aposta no essencial. Observe-se também o tipo de complexidade semântica destacada através de “Tecendo a manhã”:

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito que um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

(“Tecendo a manhã” in *Educação pela pedra*, p. 345)

Na primeira estrofe, destaca-se a repetição da palavra galo e sua variação plural. Curioso verificar que o vocábulo também é ressaltado pela sua elipse, tornando-se, então, tão presente pela falta como se figurasse concretamente no espaço físico do poema. Também há um trabalho em torno à espessura do texto (da linguagem) cuja intenção processual fica explícita no gerúndio que aparece no título: tecendo (esse processo vai adensando-se, camada sobre camada, à medida em que os fios vão sendo lançados e cruzados). Na mesma estrofe de abertura é trabalhada, então, a sobreposição de lances representados pelos diversos “gritos” de galos que vai dar na totalidade do projeto: o nascer da manhã. As técnicas de repetição e associação cumulativa, desse modo, enfatizam a cena da alvorada, conferindo a ela efeito plástico até a materialização da chegada do dia que se resolve em substantivos concretos: “tenda”, “toldo”, “balão”.

O nascer do dia, evento carregado de valor simbólico, é definido graficamente em “Tecendo a manhã”. Não há, de acordo com o poema, lances metafísicos na alvorada (ou, pelo menos, não os há que valham a pena serem evocados no lugar dos “gritos” de um galo). Porém, apesar de todas essas indicações em direção a uma não metafísica, a segunda estrofe do poema procede a uma representação da visão da alvorada a um grau extremamente

rarefeito, leve e diáfano, mas ainda assim destacado em seu estado físico e representado no texto por substantivos concretos.

A partir dos poemas até agora vistos, sob o aspecto da psicologia da criação, a poética de Góngora e Cabral terão paralelos em como a ressemantização é nos dois admitida, mais com vistas à clareza e de acordo com uma calculada precisão gramatical. Com respeito a essa aproximação –e mediante ao que até este ponto foi destacado da obra de João Cabral– leve-se em consideração a seguinte reflexão do crítico Biruté Ciplijauskaitė (1969, p. 23-24):

Las emociones casi nunca transparecen directamente en la poesía de Góngora. Sabemos que alguien que no tuviera sensibilidad frente a la naturaleza nunca lograría escribir como él, pero al leer los grandes poemas lo que primero llama la atención son las descripciones. Es un aspecto sumamente interesante en la creación del poeta: casi se le ve luchar con los sentimientos para obtener una obra más pura, más perfecta.

Como em Góngora, a criação em João Cabral tem um comprometimento com a nitidez através de um processo de apreensão da matéria e seu realce pictórico. Nesse caminho, a questão de como a luz é enfatizada em detrimento da nebulosidade é parte de um horizonte de intenções que já fora anunciado no poema “O engenheiro”, no caso do pernambucano. Em vários poemas do livro de mesmo nome, como “A mesa”, pode-se sentir a forte sugestão diurna através de fórmulas como “toalha limpa”, “mesa branca”, “ar livre, sol”, “praias; clara” e, finalmente, “manhã viva” negando o sonho, que se torna “sonho extinto”. “[...] é o louvor do nítido, do definido, do solar que tornará um dos eixos simbólicos da poesia de Cabral.” (MERQUIOR, 1997, p. 92). Como esse poema, outros que compõem esse volume também fazem alusão à luz e à matéria, num tratamento direto e quase sempre em oposição a qualquer anteparo que obscureça sua permanência.

No caso da poesia de Don Luis de Góngora, a preferência pela luz e, conseqüentemente, pela encenação diurna, está bastante presente e atua como signo de visibilidade dos elementos em jogo. Isso é explicado, obviamente, pela própria definição do cenário ao qual se adscrevia a literatura renascentista: o campo, espaços ao ar livre ligados às cenas pastoris.

Apesar de genuinamente barroca nas sugestões intrincadas (traduzidas na riqueza de manuseio das figuras de linguagem, por exemplo) e apesar de ter sido admitida abertamente como uma poesia para ser pensada e não dada como revelação, o elemento da

clareza foi defendido por alguns críticos dessa obra não só como marca de estilo, mas como uma sugestão de clareza estendida ao processo de construção: clareza de concepção. Esse é o caso já comentado de Dámaso Alonso (1972, p. 90) que afirma, na tentativa de desmontar um dos termos usados como defesa do cultismo puro na poesia de Góngora:

No obscuridad: claridad radiante deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las imágenes aceradas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna. ¡Difícil claridad [...] de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española! Hay que añadir, en seguida, a la claridad de expresión la claridad del objeto representado, la luminosidad del mundo poético gongorino.

Lorca (1997, p. 68) faria coro com Dámaso Alonso ao atacar de maneira enfática a caracterização de obscuridade: “¿*Qué es eso de obscuridad? Yo creo que peca de luminoso.*” O autor delimita o ponto de vista equivocado com incompreensão global da obra e da própria poesia: “[...] *para llegar a él hay que estar iniciado en la poesía y tener una sensibilidad preparada por lecturas y experiencias metafóricas.*”

Tomando-se a consideração da luz como imanência do projeto semântico de clareza e materialidade, lê-se em uma passagem de *Soledades*:

*Desnudo el joven, cuanto ya ha vestido
Océano ha bebido,
restituir le hace a las arenas;
y al sol lo extiende luego,
que, lamiéndolo apenas
su dulce lengua de templado fuego,
lento lo embiste, y con suave estilo
la menor onda chupa al menor hilo.
(GÓNGORA Y ARGOTE, [s.d.]*

Ainda na mesma obra se leem as seguintes aproximações: “*rayó el verde obelisco de la choza*”, “*estrellas nocturnas luminarias*”, “*rubio mar de espigas*”. E, para descrever uma prosaica fatia de queijo assado: “*Sellar del fuego quiso regalado/ los golosos estómagos el rubio/ imitador suave de la cera/ quesillo dulcemente apremiado*”.

Na poesia de João Cabral, o projeto de dar a ver com clareza atua em vários sentidos, mas tem uma forte inclinação a projetar-se sobre aquilo que deve ser desnudado a partir de uma intenção crítica. Mostra-se, sob essa luz, também o que não é belo ou o que é apenas orgânico e miserável. Disso é exemplo a maneira como enfoca certas regiões do

nordeste brasileiro, irremediavelmente desnudo em sua pobreza vegetal e, portanto, violento, feio e paradoxal sob o foco do dia: “(O sol em Pernambuco leva dois sóis,/ sol de dois canos, de tiro repetido;/ o primeiro dos dois, o fuzil de fogo,/ incendeia a terra: tiro de inimigo.)” (“O sol em Pernambuco in *A educação pela pedra*, p. 357). E ainda um sol materializado em elemento vegetal: “o amarelo do maracujá e os da manga,/ o do oiti-da-praia, do caju e do cajá;/ amarelo vegetal, alegre de sol livre”. Nesse mesmo poema, o sol passa de vegetal a animal (ou animalizado): “Só que fere a vista um amarelo outro:/ se animal, de homem: de corpo humano;/ de corpo e vida; de tudo o que segrega/ (sarro ou suor, bile íntima ou ranho)/ ou sofre (o amarelo de sentir triste,/ de ser analfabeto, de existir aguado)”. (“Os reinos do amarelo” in *A educação pela pedra*, p. 356-357)

A visibilidade a atuar a partir da camada semântica, em Cabral e Góngora, existe como imanência da qualidade que se quer dar ao elemento lírico: da potência do real que através dele quer se mostrar. Uma plena claridade que coaduna com clareza de sentido e de concepção. No entanto, se há uma afinação nesse sentido, em sua aplicação efetiva distanciam-se, marcando posturas que são compreendidas de acordo com as devidas inserções históricas e adesões estéticas e éticas características de cada época. O efeito, em Góngora, recai sobre o que é cotidiano, mostrando seu lado mais ameno, podendo essa operação conferir um certo caráter antirrealista ou idealista. Em Cabral, o efeito recai naquilo que deve atrair para si uma mirada crítica, quase sempre promovendo a aderência do real mais árido ao objeto e tratando a linguagem também no sentido de uma comunicação muitas vezes mais direta, experimentando uma crítica de sentido em sua potência de dessacralização.

Em poema datado de 1622 (“Quién pudiera dar un vuelo”), Góngora propõe os versos: “*El Verbo eterno hecho hoy grano/ para la humana hormiga*”. Essa dimensão conferida à escritura na fórmula do “Verbo” feito alimento, substrato verossímil e na medida das demandas da literatura como fabricação eminentemente humana nas possibilidades de manuseio do signo verbal, também é comum nas poéticas gongorina e cabralina no sentido mais amplo de que se voltam às questões envolvendo a linguagem, visando uma qualidade gráfica da realidade e colocando-a (linguagem) à altura do que tem existência perceptível. Nessa direção, um ponto de comunicação entre as poéticas gongorina e cabralina seria o esvaziamento emotivo desde a projeção do poema. A partir dessa aproximação, toma-se como ilustração dois universos temáticos da maneira como são tratados pelos poetas. Um deles é a morte; o outro, o amor. Quase sempre, os poemas nos quais se exhibe esses temas orientam-se,

ou pela topologia –caso muito presente em Cabral– ou pela dimensão temporal em associação estreita com a dimensão espacial; muitas vezes através dos objetos que conformam certas cenas, pela singularização simbólica dos mesmos.

O tema da morte tem vasta representação na poesia cabralina, sendo exposto de maneira concentrada na segunda parte da obra *Agrestes* (1981-1985), sintomaticamente denominada “A indesejada das gentes”, e que é composta de quinze poemas sobre o assunto. Além do mais, por toda a obra de João Cabral estão espalhados poemas que funcionam como “notícia” de falecimentos e de notas a pessoas mortas a quem o autor devotava amizade ou admiração artística. Incluem-se também, nessa vertente, os vários poemas que apresentam diferentes cemitérios, sempre definidos por sua localização geográfica e o que ela reflete da paisagem ao redor, invariavelmente estéril (“Cemitério alagoano”, “Cemitério na cordilheira”, “Cemitério paraibano”. O poema longo da primeira parte do livro *Dois parlamentos* (1958-1960), chamado “Congresso no polígono das secas”, também é todo dedicado a falar de “Cemitérios gerais” que refletem criticamente a miséria do homem que vive nessa região árida do nordeste brasileiro. Há, portanto, um verdadeiro inventário em torno à morte formando parte do conjunto da obra.

Destaca-se, desse *corpus* de poemas, a insistência na materialidade do tema e a preferência pela textura estética dada ao assunto, com um tratamento que não dispensa o elemento irônico e de humor negro. Em *Agrestes*, a morte é abordada através de situações delimitadas, seja por um locus pré-determinado ou por uma circunstância restrita: a morte no avião, o ato do suicídio, a morte representada na figura de um “vizinho”, a morte como um automóvel, a cama ou o avião como prováveis esquifes. Ainda há essa representação num sentido coletivo, de morte social e de um sistema como um todo, injusto e falido em suas concepções, como apresentado em *Dois parlamentos*.

Considerando-se os poemas que fazem parte do inventário de cemitérios feito pelo autor, o que é ressaltado, em primeiro plano, é a definição em termos de onde se situam e o que está simbolizado através dessa delimitação espacial. Os elementos presentes nesses cemitérios existem, quase sempre, em função da “estatura social” dos mortos neles enterrados. Com relação à encenação, figuram elementos como “muro alto”, “grades de ferro”, “cadeados” no cemitério que se quer isolado da paisagem exterior, como numa extensão, em morte, de certo *status* social ostentado em vida. Em outro poema, “Cemitério

pernambucano”, aparecem “cruzes como mastros”, “covas como ondas”⁶⁵. Essas “paisagens da morte” existem, enfim, em função do seu entorno físico e das referências sociais; são vistas como autênticas obras humanas em sua obsessão pela grandeza ou em sua total privação. O crítico literário Antônio Houaiss analisa da seguinte forma a abordagem da morte através dos poemas dedicados à cemitérios:

Na série de cemitérios pernambucanos das *Paisagens com figuras* [...] a identidade da vida com a morte, da matéria física com a espiritual, da matéria física e espiritual dos corpos humanos com a terra, não é asseverada, afirmada, exposta conclusivamente, mas é –o termo é este mesmo– constatada como fato, como fato visível, descritível –por conseguinte, plástico. (HOUAISS, 1966, p. 140)

Quanto aos poemas dedicados a pessoas mortas, são meios de falar sobre a obra das mesmas antes que mitologizar o humano; tampouco se dá especial destaque ao pesar causado pela perda. O traço distintivo está no que a obra do indivíduo focalizado tem de particularmente importante a partir de uma consideração artística: faz-se o elogio da obra, eventualmente do indivíduo, mas nunca o poema é simplesmente uma expressão de luto pela morte em si.

Com relação à morte nos sonetos dedicados ao tema por Góngora, parte-se também da observação da materialidade neles representada. Considere-se a análise do comentarista dos *Sonetos Completos*, Biruté Cipliauskaitė (1969, p. 28):

Considerable es también el número de los sonetos fúnebres que ponen de relieve ciertas peculiaridades del poeta. Aunque el tema de la vanidad de las cosas terrenas se repite frecuentemente en ellos, es tema más que actitud. En general, el mayor interés del poeta se encamina hacia la descripción detallada del túmulo. La virtud del muerto se alaba menos que su belleza. Casi en todos se oscila entre el mundo pagano, lleno de ofrendas y aromas orientales, y la moral cristiana. Incluso en ellos el tono de panegírico suena más fuerte que el pesar causado por la pérdida.

A partir da leitura de um conjunto de sonetos fúnebres, depara-se com construções como “*pompas de la escultura*”, “*dura llave*”, “*tanta urna*”, “*corteza funeral*”, “*suavidad que expira el mármol*” e até mesmo “*máquina funeral*”, entra tantas outras, todas figuras relacionadas ao túmulo ou esquife. Privilegia-se a representação palpável e ritualística da morte em suas adjacências mais concretas sob um tratamento das imagens que as torna

⁶⁵ Esse poema específico faz alusão e dialoga com “*Le cimetière marin*” (1920), de Paul Valéry.

preciosistas, no mesmo sentido de embelezamento que já foi antes comentado. Conforme se apresenta no seguinte soneto, no qual os materiais de que são feitos o sepulcro e a elegância da inscrição tumular são o destaque; todo o escultórico e estético fabricado em detrimento da morte mesma que não tem representação senão através da pompa fúnebre que ela justifica:

*Esta que admiras fábrica, esta prima
pompa de la escultura, oh caminante,
en pórfidos rebeldes al diamante,
en metales mordidos de la lima,*

*tierra sella, que tierra nunca oprima;
si ignoras cuya, el pie enfrena ignorante,
y esta inscripción consulta que elegante
informa bronces, mármoles anima.
(GÓNGORA Y ARGOTE, [s.d.]*

Jorge Guillén (1972, p. 43) também aponta a questão da materialidade vocabular escolhida para esse tema; materialidade que sustenta um projeto retórico e de concreção:

Todo lo demás, todo lo que no es objeto será relegado o recogido en sus manifestaciones materiales. Los sonetos fúnebres hablan muy poco de la muerte y del muerto; allí se alzan el túmulo o la tumba. El dolor no es más que gravedad funeraria, rito, y también el verso adquiere aplomo monumental, y hasta rivaliza en firmeza con el sepulcro.

Ainda quanto à atitude em referência ao tratamento do tema, à concepção que guia a escolha estética, os comentaristas da obra de Góngora assinalam a depuração com que ele trata os temas amorosos. Veja-se:

Los sonetos amorosos pertenecen en su mayor parte a la primera época, y resulta un tanto difícil calificarlos de tales. Sí corresponden al tema, pero dan la impresión de impersonales, fríos, puramente descriptivos [...] No logramos imaginar detrás de ellos al poeta; sospechamos que sigue los tópicos del día. [...] Sólo unos pocos demuestran cierta emoción. Son sonetos de perfecta hechura arquitectónica. (CIPLIJAUSKAITÉ, 1969, p. 26)

Em correspondência com essa interpretação, os versos de Cabral nos quais há alguma referência amorosa orientam-se, no mais das vezes, pela sobriedade. O poeta, que renegava qualquer ato de exposição pessoal através do poema, logrou seu projeto de isenção em poemas nos quais a objetividade discursiva se dá pelo lastro concreto na eleição do campo imagético, denotativo, aplicado aos temas de amor. Sendo assim, na obra *Sevilha Andando*

(1987-1993), o elogio amoroso aparece como extensão metonímica da cidade, dos lugares que dão notícias desses corpos físicos em íntima ressonância: a cidade então se dá em motivo feminino: “e encontra atmosfera de pátio,/ o fresco interior de concha,/ todo o aconchego e recolhimento/ das praças fêmeas e recônditas”. (“Verão de Sevilha” in *Sevilha andando*, p. 637)

A negação, no caso dos poemas cujo tema é o amor, é estabelecida quanto à individualização da experiência que, por contraste, se faz abrangente nas imagens escolhidas e no tratamento. Como no poema “Jogos frutais”, em que são estabelecidas comparações entre a mulher a diversas frutas, sempre com a intenção muito concentrada na construção de paralelismos pouco evidentes: “Es uma fruta múltipla,/ mas simples, lógica;/ nada tens de metafísica/ ou metafórica.” E ainda: “Estás desenhada a lápis/ de ponta fina,/ tal como a cana-de-açúcar/ que é pura linha.” (“Jogos frutais” in *Quaderna*, p. 265)

Dos sonetos amorosos de Góngora, tomem-se as sugestões presentes no que aqui se reproduz (“*Mientras por competir con tu cabello*”), no qual as características físicas da mulher em destaque são equiparadas a diversos elementos da natureza: mineral, vegetal. Porém, essa suposta perfeição é vista com indiferença. Desse apelo ao feminino, são ressaltadas partes individuais da anatomia: pescoço, cabelo, lábio, testa em lugar de um conjunto humano consistente e mesmo orgânico. A figura feminina não é apresentada de acordo com certas imagens comumente utilizadas no soneto lírico amoroso, que evocam a beleza incorruptível ou a fragilidade ideal. Antes, a fragilidade que se alardeia (e que nos primeiros versos está concentrada na delimitação de proximidades entre a mulher e o lírio e o cravo) termina por se revelar nada mais que a fragilidade do humano mesmo; uma fragilidade que, por sua vez, rima com brevidade da beleza e da vida:

*Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido al sol relumbra en vano;
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;*

*mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano;
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello;*

*goza cuello, cabello, labio y frente,
antes que lo que fue en tu edad dorada
oro, lilio, clavel, cristal luciente,*

*no sólo en plata o viola troncada
se vuelva, mas tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*
(GÓNGORA Y ARGOTE, [s.d.]

O que parece haver de similaridade entre a maneira como os dois poetas abordam esse tema é mesmo o horizonte de não individualização da experiência ou elogio amoroso que se dá através do rebaixamento absoluto de todos os elementos que poderiam ser confessionais. Nada de introspecção nem ecos de paixões próprias em Góngora, apesar da evidência petrarquista em algum de seus sonetos amorosos; evitar a qualquer custo dar-se em espetáculo, de acordo com o projeto de Cabral. Isso não retira totalmente a possibilidade de sugestões líricas que potencializam o tratamento ao tema em ambas as poesias, como se disse antes. Porém são, antes, sugestões que partem de escolhas projetadas, a partir de objetos de valor simbólico específico. “*La finura de los sentidos funciona con la finura de la inteligencia. Lo abstracto y lo concreto viven contiguos o fundidos, compensándole lo uno con lo otro.*” (GUILLÉN, 1972, p. 47). Aqui converge, outra vez, uma maneira premeditada de trabalhar a matéria poética, fazendo com que ela se comporte de acordo com a intenção estética que se quer dar, antes que de acordo com uma função puramente emotiva da linguagem.

Além do que se considerou como afinidades entre os poetas, é interessante observar ainda um traço coincidente que aproxima João Cabral e Góngora como artistas representativos de suas respectivas épocas. É notório –trazendo à tona essa acepção de contemporaneidade vista por muitos críticos importantes do século XX na obra de Don Luis de Góngora– que a poesia, tal e como evoluiu no ocidente, experimentou momentos de crise que fez com que tantas vezes os olhares se voltassem ao passado, buscando a renovação na dinâmica da retomada, ou simplesmente pela negação de um presente de opções já demasiado estreitas para as expectativas ou necessidades atualizadas. Nesse sentido, muitos escritores ou tendências mal avaliadas no seu próprio tempo são estudados e reconsiderados através de uma leitura dialógica. Esse foi também o caso dos chamados “poetas metafísicos” ingleses, curiosamente filhos de mesmo século gongorino, tidos como extravagantes ou “inadequados” poeticamente em sua época. Observe-se o comentário de Samuel Johnson (apud CAMPOS, 1988 p. 124), sobre a expressão inglesa *wit*, que poderia ter seu equivalente na palavra espanhola *ingenio*, aplicada ao estilo dos poetas metafísicos:

[...] considerado como uma espécie de *discordia concors*, uma combinação de imagens divergentes, ou uma descoberta de parecenças ocultas em coisas aparentemente dessemelhantes. [...] As idéias mais heterogêneas são emparelhadas pela força; a natureza e a ciência são objeto de pilhagens para efeito de ilustrações, comparações e alusões. [...] Suas tentativas foram sempre analíticas; eles quebravam cada imagem com seus conceitos cultivados e suas particularidades laboriosas, os espetáculos da natureza ou da vida mais do que alguém que diseca um raio de sol com um prisma é capaz de mostrar o pleno resplendor de um meio-dia de verão.

Os metafísicos ingleses foram abordados, criticamente, por critérios que poderiam ser, na atualidade, não só perfeitamente aceitos, mas até mesmo ideais como parte de um universo poético à ordem do dia. Nessa mesma linhagem, entraria um poeta como Góngora, que teve seu círculo de leitores coetâneos limitado por algumas questões aqui assinaladas, conforme retomadas nos debates literários já clássicos. Também no sentido de despertar um julgamento crítico acirrado e muitas vezes malogrado em seu próprio tempo, o caso de João Cabral é conhecido na história da literatura brasileira, conforme demonstrou-se no capítulo primeiro desta tese. O poeta teria sido alvo de considerações apressadas, conforme avalia Augusto de Campos (1988, p. 125):

A poesia moderna conheceu acusações semelhantes codificadas em *slogans* heterônimos: “desumanização”, “hermetismo”, “frieza”, “cerebralismo”, etc. Entre nós, ninguém mais que João Cabral de Melo Neto, antes do advento da poesia concreta, sofreu essa espécie de condenação. Os próprios companheiros cronológicos de geração o incompreenderam.

Nesse sentido, o que se critica nos poetas metafísicos, segundo a observação do mesmo autor, poderia aplicar-se, pelos mesmos motivos, aos casos de Góngora e Cabral, indiferentemente dos contextos históricos tomados individualmente:

O que condena [...] nos poetas “metafísicos” é, na verdade, a intervenção do pensamento, do raciocínio, ou mais ainda, da racionalidade, onde pareceria lícito usar apenas da emoção e do sentimento: condena-se, em resumo, uma poesia dirigida mais ao cérebro que ao coração. (CAMPOS, 1988, p. 125)

Afinar, acertar e refinar seriam, dessa forma, conceitos com os quais autores que expõem a constante escrutínio a sua índole criativa teriam que lidar. E tal trabalho está diretamente conectado à ideia de composição; em sua concepção está subjacente a necessidade de arranjos calculados, tudo o que possa ser combinação a partir da linguagem, baseada em escolhas advindas da problematização da mesma que teriam precedência às

possíveis operações baseadas em pura subjetividade.

Uma das ligações ativas que se pode encontrar nas atitudes de um poeta como João Cabral e nas do inovador que foi Góngora é a consciência de uns esquemas para se chegar aos resultados do trabalho com a linguagem poética tratando-a com rigor e buscando sua intensidade pictórica e discursiva.

Todo confluye hacia un rigor de lenguaje y de poesía, conseguido mediante la depuración y la intensificación de los medios expresivos ya existentes. Góngora es el artista que somete a examen y expurgo las formas de su arte, y no se lanza a la creación sin previas cavilaciones. Aunque apenas conozcamos sus pensamientos generales, toda su obra postula esta crítica preliminar. Nuestro gran andaluz debió de encarnar el tipo de hombre que principia por revisar en una etapa problemática los fundamentos de su empresa. (GUILLÉN, 1972, p. 67)

Sob uma perspectiva estético-criativa, a obra de Góngora ofereceria algumas possibilidades a serem exploradas posteriormente (intencionalmente ou não), representando, assim, uma modernidade *avant la lettre* que aparece na psicologia que dá sustento aos “bosques de signos” de Mallarmé –como uma espécie de memória recuperada– e em autores posteriores como, por exemplo, em Jorge Guillén –que faz sua própria leitura metacrítica da obra gongorina– e João Cabral, em uma operação de tomada de consciência sobre a linguagem (que começa naquilo que o próprio Guillén denominou “*orbe material*” e seu subsequente tratamento). García Lorca e seus coetâneos da *Generación del 27* já reconhecera em Góngora, naquele início do século XX, o pai da lírica moderna, assumindo uma leitura criativa que dá sustento ao que Cabral enuncia, reconhecendo-se também parte dessa descendência.

Para além da consciência estruturante do texto poético, ainda há simultaneidade de intenções entre ambos os poetas, como apelar à imaginação visual latente, aplicando uma mentalidade construtiva ao poema e resolvendo-o como objeto de linguagem. Por meios diferentes, as obras dos dois escritores possuem uma inclinação fanopeica, centrando-se na visualidade da imagem poética e adscrevendo o texto a uma determinada lógica de organização sintática. No plano da concepção de ambos, notadamente, se dá o que Baltasar Gracián (1969, p. 63) denominou agudeza, conceito sobre o qual escreveu seu tratado aplicado ao texto poético: “*composición artificiosa del ingenio, en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de asuntos y conceptos.*”

É possível que a maioria das poéticas a partir da crise do romantismo não tenha prescindido dessa linha de formação e informação que tem em Góngora um forte antecedente. De todo modo, alguns poetas, como João Cabral, foram responsáveis por abraçá-la de maneira mais estreita e estrita dentro de uma concepção de assumida ascendência. No caso específico da história da literatura brasileira, essa busca de João Cabral, que vai dar em certo recorte a partir da literatura espanhola, pavimentou uma trajetória poética que a torna solitária, única com relação ao cânone brasileiro e que forneceu, por sua vez, pistas para uma evolução poética a partir desses novos elementos devidamente interpretados.

Mesmo que não haja preocupação de natureza formal no parentesco assumido por João Cabral, pode-se dizer que um traço comum entre os dois poetas é que nenhum deles defrauda a realidade através do texto lírico: fazem-na mais intensa por vias diversas. Para ambos parece não ocupar um lugar expressivo o que se poderia chamar de problema metafísico da poesia.

Pode-se assentir que Góngora fizera –como Rafael Alberti conforme visto no poema de Cabral– seu caminho inverso, ou negação, com relação ao seus contemporâneos. João Cabral, por sua vez, foi um poeta anacrônico no cânone literário brasileiro: buscou na tradição, especialmente na lírica popular e nos clássicos ibéricos, os pilares para a consolidação do seu tom poético. Em algum ponto entre os universos de possibilidades e pensamentos oferecidos pelo distante século XVII e o século XX, duas posturas diante da “fabricação” da linguagem poética se tangenciam, uma delas animando em intenção a outra. “Eis o olho criativo”, como explicou T.S.Eliot (apud CAMPOS, 1972, p. 214): “Necessitamos de um olho capaz de ver o passado em seu lugar com suas definidas diferenças em relação ao presente e, no entanto, tão cheio de vida que deverá parecer tão presente para nós como o próprio presente.”

Nesse sentido, João Cabral teria com o poeta do *Siglo de Oro* afinidades mais estreitas: a poesia de ambos está, cada uma a sua maneira, relacionada com a poesia clássica: a de Góngora como “última evolução do clássico”, como quer Dámaso Alonso, a partir de um trabalho que significou um rompimento das próprias distinções clássicas de gênero; e a de Cabral como volta calculada a elementos dessa tradição clássica e popular. O brasileiro assume, dessa forma, uma atitude sincrônica ao colocar-se ao lado de Góngora, validando uma linhagem criativa para além de considerações estanques de épocas ou de estilos. Todo tratado neste seção aponta para uma avaliação e tomada consciente das lições percebidas na

literatura gongorina. Esse fato situa o poeta, conforme acredita-se, numa linhagem segura da tradição de certa poesia hispânica.

4.6 O riso de influência literária ibérica

Diga-se, apenas de passagem, que não há melhor ponto de partida para a reflexão do que o riso. E que a vibração do diafragma costuma ser um melhor estimulante do pensamento do que as vibrações da alma.

Walter Benjamin

A poesia brasileira até o modernismo, que deliberadamente colocou em cena o cômico como alternativa ao lírico, não explorou mais do que em casos esparsos e individuais a questão do humor, seja ele apresentado como sátira, burla ou simples anedota cômica.

Gregório de Matos Guerra (*ca.*1636–*ca.*1695) –denominado Boca do Inferno– poeta do barroco brasileiro, foi uma dessas vozes dissonantes e únicas ao reverter o tom comumente praticado na poesia, na época do Brasil colonial, que tinha em consideração apenas temas considerados elevados, como os de fundo religioso, amoroso, cívico; uma poesia signatária de bons modos e costumes. Com suas sátiras *costumbristas* dirigidas a todas as instâncias do poder estabelecido e da sociedade da Bahia do século XVII, Gregório de Matos instaura outra possibilidade poética como variante ao espírito lírico, lânguido e melífluo. O Boca do Inferno foi tido por muitos críticos como plagiador, principalmente de Luis de Góngora e Francisco de Quevedo, entre outros escritores do Barroco. Essa questão tornou-se um tema de discussão relevante na literatura brasileira e, entre outros estudiosos, Haroldo e Augusto de Campos defendem a intertextualidade em lugar do simples plágio, secundando outros críticos, como João Carlos Teixeira Gomes. De Quevedo, Gregório de Matos compartilha a mesma atitude virulenta e sarcástica na escrita, através da qual não poupa-se nem os “graúdos” nem os “miúdos” da sociedade colonial desajustada e caótica; miúdos a quem ele se referia em seus textos como a “canalha infernal”.

O tom burlesco de Gregório de Matos é retomado por outras escassas vozes no chamado período romântico brasileiro e, com os poetas concretistas, sua literatura ganha repercussão, atentando-se para o que realmente havia nela de notável, que era a sua faceta satírica, e não a religiosa ou lírica em que também se expressava.

João Cabral de Melo Neto é um autor reconhecido pela extensa fortuna crítica que se criou a partir de sua obra, fato sobre o qual o escritor observou, com certo desgosto, a verdadeira especialização técnica que se faz de sua poética, tornando-a leitura acadêmica e privilégio de estudiosos e, de algum modo –ainda segundo sua opinião– provocando o afastamento de um público mais abrangente e popular. Consequentemente, mais de uma vez, declarou haver uma lacuna nesses estudos a partir da constatação de que o humor em sua obra não era devidamente notado e abordado. Poucos dos que dedicaram-se à tarefa crítica a partir da obra fizeram observações sobre o humor nela presente. Dois representantes dessa “minoria” foram o crítico Benedito Nunes e Félix de Athayde, que afirmou ser João Cabral “um dos poetas mais bem humorados da poesia brasileira.”

[...] Ao contrário do que pensam os críticos ‘sérios’, JCMN é também, e muito, um poeta jocoso. Seu humor, às vezes moleque, já se pode entrever em *Pedra do sono*, quando, por exemplo, ele se reproduz em manequins corcundas. É mais sobressalente em *Morte e vida severina*. E é engenho do poema em *Dois parlamentos*. (ATHAYDE, 2000, p. 84)

Porém, essa pouca importância concedida ao riso por parte da crítica cabralina não é, absolutamente, um fato isolado já que, segundo Mikhail Bakhtin –em seu estudo central sobre o assunto, *A cultura popular na idade média e no renascimento*– “o riso popular e suas formas constituem o campo menos estudado da criação popular. [...] Entre as numerosas investigações científicas consagradas aos ritos, mitos e às obras populares líricas e épicas, o riso ocupa apenas um lugar modesto.” (BAKHTIN, 1999, p. 3). Ainda que a poesia de João Cabral não possa ser incluída entre manifestações de caráter estritamente popular, em vários de seus elementos, como no humor, há uma estreita conexão com formas populares, como podem ser as da crítica satírica presente na literatura de cordel nordestina (que tem origem nas histórias orais e *pliegos sueltos* das penínsulas ibérica e arábica) ou nas formas populares da literatura medieval espanhola, como no *El libro de buen amor*, de Arcipreste de Hita, do qual o poeta era leitor e cultor.

A concretude direta da poesia espanhola e de outras poesias primitivas em que Cabral se referenciou está também nessa imaginação ligada à linguagem oral que entendia o mundo como forma de recriação mais imediata, não separada do desajuste social reinante, do tênue limite entre privado e público, do convívio mesclado entre classes e a quase total informalidade na qual se vivia no medievo (de certa forma, vários desses aspectos poderiam

ser transpostos à realidade nordestina brasileira, na qual o poeta esteve inserido na infância e juventude). O poder da palavra sarcástica ou cômica faz parte do riso também como crítica, como forma de superação de situações humanamente indignas ou deploráveis, marcando uma visão divergente, desfocada do real, e é inseparável desse ambiente onde a provocação risível em seus vários matizes –como insulto, paródia, chiste– tem grande força expressiva.

O humor a que se refere João Cabral em sua própria poesia é delimitado como sendo o humor negro; entre as leituras mencionadas do poeta estava a celebrada antologia organizada e prefaciada por André Breton, *Anthologie de l'humour noir* (1940), na qual está – em destaque entre os 45 escritores cujos textos figuram– o irlandês Jonathan Swift, reverenciado como “pai do *black humour*”.

A ele, João Cabral dedica dois poemas em *A Educação pela pedra*: “*The country of Houyhnhnms*” e “*The country of Houyhnhnms* (outra composição)”. Nessas duas peças geometricamente intercambiáveis, fala-se da mesma brutalidade humana satirizada por Swift em *Gulliver's travels* (1726) a partir dessa alusão aos cavalos esclarecidos, os Houyhnhnms, e aos Yahoos, humanos primitivos obcecados por cavar a lama em busca de pedras. É assim como, ao modo de transposição do universal ao local, as pedras/palavras dos Yahoos passam a ser pajeús, nome que, etimologicamente, significa faca pontiaguda, arma, punhal e que também faz referência a uma região de Pernambuco.

A questão que aqui interessa, entre tantas outras possibilidades, é a consideração da palavra poética a partir desse tropos que extrai dela suas possibilidades sarcásticas, certeiras: “Para falar dos Yahoos, se necessita/ que as palavras se rearmem de gume,/ como numa sátira; ou como na ironia,/ se armem ambigualmente de dois gumes; e que a frase se arme do perfurante/ que têm no Pajeú as facas-de-ponta:” Os poemas são relevantes como defesa explícita de algo que deve operar na poética, sendo a sátira e a ironia as pontas “ambíguas” com as quais se deve lidar, segundo manifesto.

Várias formas do riso, não só o humor negro, estão presentes em toda poesia de João Cabral. Nota-se, porém, a concentração de algumas dessas formas em livros específicos. Da consideração geral do crítico Benedito Nunes (1971, p. 166) sobre essa abordagem em João Cabral, está registrado:

Acre, contundente, desvendando o âmago visível das situações e exibindo o resíduo inumano, a essência cruel da existência, o grotesco e o absurdo das coisas, o humor de João Cabral é, como o humor negro, ‘inimigo mortal do

sentimentalismo que está sempre à espreita' [grifo do autor]. Mas ao contrário dêste, que se detém nos limites do grotesco e do absurdo, a atitude humorística do nosso poeta, nutrida por tôdas as asperezas de que a sinceridade intelectual é capaz, sobe ao extremo da amargura virulenta de Swift, a qual lhe dá a tônica para a impiedade da sátira.

Não é ambição possível esgotar-se o assunto suscitado nesta seção; apenas marcar linhas a partir das quais se possa ver, com alguma definição, como o satírico popular de inspiração ibérica figura na poética. Para isso, se procederá à análise de alguns poemas escolhidos de acordo com duas abordagens do riso presentes: a burla, entendida aqui como jogo estético; o satírico de fundo grotesco aliado ao humor negro e cético.

4.6.1 Os *infundiosos*

Lo cómico, para producir todo su efecto, exige una anestesia momentánea del corazón. Se dirige a la inteligencia pura.
Henri Bergson

O riso se apresenta, na obra de João Cabral, sempre vinculado à expressão trabalhada de modo a possibilitar relações de proliferação entre o plano micro da estrutura lexical e sintática e o plano macro da temática e tratamento da mesma. Essa é, afinal, uma postura adotada em toda a poesia do escritor. No caso do humor, associa-se também a uma inventividade que está relacionada com sua instrumentalização num plano lógico, que vale-se da linguagem como forma de luzir seu lado estético, sua vitalidade de imaginação e espírito jocosos de resistência ao que é estabelecido pelas normas.

Com relação ao chiste, escolheu-se um recorte, para efeito de análise, de um *corpus* de poemas nos quais verifica-se a tematização do *infundio*⁶⁶, característica que o poeta destaca da personalidade do sevilhano e que tem referência em supostas estruturas sociológicas, culturais e ideológicas desse povo, e em certas maneiras extravagantes ou caprichosas que assumiriam diante de outros grupos culturais. Não é tarefa assumida neste trabalho aprofundar-se no tema, porém, parte-se do ponto em que essa característica pode ser confirmada em forma de tópico bastante difundido na Espanha sobre os sevilhanos ou, de

⁶⁶ A palavra *infundio* e suas variantes não têm correlativos diretos na língua portuguesa. Seus sinônimos mais próximos seriam “patranha, mentira”. Porém, fez-se a opção por utilizá-la aqui no original em castelhano, já que João Cabral faz a mesma escolha nos poemas em que demonstra ou tematiza o *infundio*.

maneira mais abrangente, sobre os andaluzes, geralmente sob um viés folclórico. Há alguns poemas cabralinos que abordam o assunto, tendo sido publicados, de modo mais concentrado, nas quatro últimas obras: *Agrestes* (1981-1985), *Crime na calle Relator* (1985-1987), *Sevilha andando* (1987-1993) e *Andando Sevilha* (1987-1989). Porém, o tema também está presente – de maneira esparsa, dividindo espaço com outros assuntos – em *Quaderna* (1956-1959), *A educação pela pedra* (1962-1965), *Museu de tudo* (1966-1974). Além da presença do elemento do riso nesses poemas, evidencia-se o fato, não acidental, de que um tema específico da cultura e sociologia de um povo é utilizado como objeto de reflexão através da mesma forma que comunica, sendo a abordagem elegida a da metalinguagem.

No caso do tipo de humor utilizado nesses poemas, corrobora-se a opinião de Félix de Athayde, transcrita anteriormente, de que o humor em João Cabral pode ser um humor “moleque”, no sentido em que, falar do *infundio* poeticamente pressupõe, de modo metonímico, assumir as suas “técnicas”, um tom desprezioso e gaiato, típico da jocosidade como a admitem as crianças ou pessoas que sabem usar o humor malicioso com desenvoltura infantil. Ainda é preciso ressaltar que, de maneira a relativizar a visão que folcloriza esse traço do sevilhano ou andaluz, João Cabral ressalta o registro essencialmente humano e o engenho que vê nele.

Conforme privilegia-se o tom cômico, várias dessas peças têm fundo anedótico e registro em linguajar informal, como a maioria em *Crime na calle Relator*. Destaca-se o poema que abre o livro, cujo título é o mesmo da obra, em que o suposto crime revela-se, em realidade, um inocente gesto da protagonista, a neta que para satisfazer o pedido da avó moribunda dá-lhe o derradeiro gole de aguardente:

“Achas que matei a minha avó?
O doutor à noite me disse:
Ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-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?
(“*Crime na calle Relator*”, p. 589)

No longo poema “Numa sexta-feira santa”, estruturado em quatro partes de oito dísticos e cada uma representando uma espécie de capítulo da história, narra-se o chistoso desentendimento que provoca o canto de uma cigana em homenagem ao Cristo morto e celebrado na semana santa católica; canto que traz à cena a polícia e a desordem, resolvendo-se tudo no “capítulo” último, cujo desfecho se dá em forma de baile flamenco. Coloca-se em primeiro plano a dicotomia do profano e do sagrado na variação tênue do canto em celebração à morte e à vida:

3

Sucedeu que na Quinta-Feira
Santa, quando manhã da Sexta,

e ia voltar o Cristo Cigano
para o altar, a dormir outro ano,

Pepa celebrou-lhe a agonia
não por *saetas* mas *siguiriyas*.

Um guarda-civil competente
em *flamenco*, imediatamente,

nota a sacrílega infração
dela, e dos que que com ela estão.

E às cinco da manhã de Utrera,
manhã santa da Sexta-Feira,
quer levar tudo ao Delegado:
por *cante* e aplaudir o cantado.

(“Numa sexta-feira santa” in *Crime na calle Relator*, p. 601-601)

Nota-se que a referência, nesses poemas, é sempre às classes populares de Sevilha, cidade espanhola na qual o poeta teve menos relações pessoais com artistas e intelectuais –ao contrário de Barcelona– e mais convívio estreito com as camadas populares. Entre os poemas destacados para essa seleção e análise, “Os *infundios* do sevilhano” é modelar, pois fala diretamente do tema a partir da intenção de defini-lo de modo apologético:

Os *infundios* não são mentira,
nem tampouco a verdade estrita.

O sevilhano que o comete
não tem má fé nem interesse.

É o uso da imaginação
que borda sobre um fato chão

o que lhe parece mais real,
pois a verdade há-de ter sal

e ele traduz no que gostaria
que fosse, porque ali há mais chispa.

Assim não é categórico o *infundio*
e o diz gozando-se do mundo.
(“Os *infundios* do sevilhano” in *Andando Sevilha*, p. 678)

A forma de divisão em dísticos e a escolha métrica conferem uma abordagem direta, além do tom de fala, prosaico. Concentra-se em poucos versos uma definição jocosa do *infundio* como tradução baseada no uso da imaginação e com objetivo de florear o discurso para que não pareça “insosso”. Cada um dos dísticos se resolve em si mesmo no sentido de captar o humor na forma em que uma ideia é colocada assertivamente como uma verdade concentrada, porém provocando o riso na tergiversação ligeira que propõe, ao modo de uma espirituosa piada curta. Sendo assim, o sevilhano “comete” o *infundio* como se fosse um delito, a verdade há de provocar “chispa” e quem diz o chiste o faz por rir-se do mundo, luzindo-se ao fazê-lo. Nesse sentido, o riso é engenhoso, como o defende Henri Bergson (2003, p. 82), porque “[*la palabra*] nos hace reír de un tercero o de nosotros mismos.”

Em “Ocorrências de uma sevilhana”, o modo de apresentação do tema é ainda mais objetivo: de maneira anedótica, em forma de diálogo onde figuram perguntas e respostas, apresenta-se exemplarmente o *infundio* ao ganhar voz na fala da sevilhana do título, que muito graciosamente, responde a provocações específicas com chistes diretos em respostas curtas, como o seguinte: “Nada disso. Sou muito feia/ se pusessem nas mil-pesetas/ meu retrato ninguém queria:/ nem de troco as receberia.” Também aproveita-se para colocar em cena, de maneira a ridicularizar tanto em aparência física quanto em caráter, a figura de Francisco Franco. Como é conhecido, o caudilho fazia gala de apreciador e conhecedor da cultura flamenca e taurina, das quais aproveitava-se como reclame em prol das classes menos favorecidas, numa atitude populista, mas que a ninguém enganava. E a graça está, justamente, nessa postura falaciosa do caudilho, que todos fingiam acatar sem nenhum convencimento de fato. No poema, desarma-se essas estratégias parcias, incitando-se o olhar zombeteiro sobre Franco:

“O que é que tu pensas de Franco?”
“De que Franco? De *Don* Francisco?
Imagina a serra do Alcor,
baixinha mas toda em granito.

Nunca ele soube distinguir
 quem Pepe Luís quem Manolete,
 nem saber se estavam cantando
 por *fandanguillo* ou *martinete*.
 Quando ele vinha por Sevilha
 nos faziam dançar, mas digo:
 o que ele gostava é de ver
soleares dançadas por bispos.”
 (“Ocorrências de uma sevilhana” in *Agrestes*, p. 541-542)

Como conclusão, apresenta-se a tese sobre o que entende-se por *infundio*, mostrando o interesse que a poesia cabralina tem de utilizar-se de si mesma, seu espaço e modo expressivo, para pensar e provocar o leitor. Aqui aparecem alguns conceitos demonstrados na poesia anterior, como a “mentira”, o conto, em relação estreita com a imaginação, com a farsa teatral: um material de natureza supostamente amoral, baixa e menor é elevado a matéria estética valorizada, num movimento típico da burla que traslada o foco, o interesse, para o lado avesso das coisas. Porém insere-se uma outra ideia que ainda torna mais claro o elogio estético feito a essa maneira de se usar a linguagem, que o poeta afirma ter engenho e arte:

Infundio nele não é mentira
 cousa de frouxo fundamento
 é o falso com imaginação,
 mentira talvez, mas com engenho.
 Nesse dicionário as palavras
 Não deixam de ser entendidas,
 mas têm esse desvio mínimo
 que faz da língua murcha, viva.

Em situação dialógica com o poema anterior, há alguns outros pela obra que singularizam-se por estabelecer essa conversa a modo de entrevista (mesmo que em alguns apareça só a voz do entrevistado), o que reforça certo estrato de objetividade pretendida na discussão e exposição –que em aparência é pouco mediada– do que é o *infundio*. Interessante ver que o diálogo, nesses casos, é estabelecido com mulheres, interlocutoras; também curioso é constatar que não há, obrigatoriamente, um fundo temático exclusivamente feminino nessas conversas. “Uma bailadora sevilhana”, “A entrevistada disse, na entrevista:”, “Carmen Amaya, de Triana” e “Conversa de sevilhana” são alguns desses poemas.

Em “Conversa de sevilhana”, a personagem que dá título ao poema agora toma sozinha a voz poética, porém intui-se a presença –nada discreta, muito interessada– do

ouvinte, evocando uma atmosfera fescenina. A sevilhana aqui demonstra sua “teoria” sobre o inferno, listando os que para lá irão, num relato zombeteiro e sem complacência (nem autocomplacência) que inclui, em primeiro lugar, a que fala e aquele que com ela se encontra na cama, em seguida, os *chaffeurs* de táxi, depois a polícia, porteiros, os que estão atrás de guichês (funcionários públicos e demais representantes de um sistema burocrático, muito provavelmente), os que controlam, as autoridades, os autoritários: “os que batem com o pé no chão,/ os que “sabem quem sou? não sabe?”

A suposta falta de lógica a permear essa lista curiosa, o próprio insólito que há nela, com lances como a inclusão dos motoristas de táxi ou porteiros, aparentemente sem conexão possível com os demais, provoca o riso ao reconhecer a imaginação para a qual o texto todo chama a atenção. Adicionalmente, fazer figurar o inferno causa um certo estranhamento, trazendo ao poema um aspecto de baixa cultura, no sentido em que o define Bakhtin, ainda mais associado à nudez, incluindo na cena um traço de licenciosidade incomum na obra de João Cabral. De todo modo, a inteligência cínica e criativa e o jogo de palavras são elogiados de forma direta, com a voz sendo dada a quem de direito: àquele que sabe realmente “cometer” o *infundio*, como se fosse característica atávica. Nesta peça, o que tem proeminência é o arranjo de palavras nessa *collage* que, por detrás da falácia da falta de sentido, realça os lances rápidos e engenhosos do pensamento que formula-se naturalmente a partir de sua natureza crítica e burlesca.

No poema “As *infundiosas*”, um grau mais elevado de sofisticação é inserido ao fazer falar três mulheres, todas elas dotadas de bastante imaginação, no que apresenta-se como um verdadeiro duelo de *infundios*. Nesse poema, junto às diferentes vozes das mulheres, aparece a voz do narrador, que conduz o que se conta.

A anedota centra-se sobre três viúvas da cidade de Utrera que sentam-se a discutir as façanhas dos respectivos maridos e filhas, que são primas e *cantaoras* de flamenco. No caso desse poema, na verdade, as façanhas nada mais são do que patranhas que se contam descaradamente, mas com uma aceção marcante de jogo, de superação hiperbólica do que acaba de ser dito com outro *infundio* ainda mais sem sentido e de maior dimensão. Isso faz com que se perceba as personagens sob uma distorção caricatural que acirra o viés burlesco. Assim, contam da riqueza dos maridos e do sucesso das filhas na vida artística:

“O contrato da Antônia minha

parece que a leva até Olinda;

depois Rio, Peru, e enfim
Cachoeiro do Itapemirim.”

O que as estrofes anteriores comunicam pressupõe um conhecimento prévio do leitor indicando o desproporcional que há no fato de que se coloca, num mesmo nível, um país e três cidades, sendo que a última figura só mesmo por efeito de rima e comicidade, pois tal destino para uma *tournée* artística que se quer grandiosa é simplesmente absurdo⁶⁷. O *non sense* é aqui praticado como forma de dar a medida da arte da linguagem e jogo verbal que estão no âmago do chiste mesmo representado pelo *infundio*, a anedota risível, brincadeira pura. E como arte, a ela assiste quem conta, como se a um teatro, mas também fazendo parte dele:

Ficavam nisso horas sem conta,
na conversa ou missa de pompas.

Visitá-las era ir a um teatro
que o espectador vive do palco.

Tinha a visita de ir à mesa
e tomar parte na conversa,

e quase sempre alimentá-la
com infúndios da própria lavra.

(“As *infundiosas*” in *Crime na calle Relator*, p. 594)

Evocar a dinâmica teatral dá também a medida da natureza ampla do elemento cômico tratado aqui, que exige um gesto social e a cumplicidade que evoca em um grupo de pessoas, de assistentes. A abordagem fabulosa é concentrada em torno à comédia imaginativa da vida popular, no caso, das três *infundiosas* e de suas famílias. A participação do poeta nessa representação farsesca se dá de maneira a não ocultar-se no papel de ouvinte, pelo contrário, já que ele admite-se cúmplice do jogo de imposturas.

Em “O sevilhano e o trabalho”, o modo *infundioso* de exercer a linguagem também é representado, porém sem que se refira a ele diretamente. O que se põe em foco é a tergiversação do sevilhano com relação ao trabalho (também um tópico popular difundido na

⁶⁷ Cachoeiro do Itapemirim é um município que fica no estado do Espírito Santo. Apesar de ser uma cidade de porte médio e importante polo econômico do seu estado, não tem nenhum apelo cultural de relevância. Apenas há o detalhe curioso de que nessa cidade nasceu o famoso cantor romântico popular, Roberto Carlos.

Espanha), o orgulho que tem de sustentar em seu discurso que não labuta, apesar de fazê-lo duramente. Em todos os poemas que expressam essa inflexão típica na fala do povo andaluz, percebe-se a presença de um modo de construção imaginativa que não se deixa domesticar, que elabora nele mesmo os sentidos que dar ao seu entorno. Conforme diz José Bergamín (2006, p. 42) “*El pueblo, cuando se representa a sí mismo su propia historia, saca a relucir sus figuraciones más puras, especulando poéticamente su pensamiento en ellas [...]*”. Transcreve-se o poema:

O sevilhano que é distinto
nisso, de todo ser humano,
não declara que do trabalho
está nesse instante voltando.

Seja operário ou camponês,
tem a mão dura e proletária;
quando cruzá-las ele sabe
e na Guerra Civil soube armá-las.

Mas tem o pudor de conversar
trabalho e como este o trabalha.
Seu protesto diário é contra o amor,
contra uns olhos, que diz, o matam.

Mas de olhos, nenhum já morreu;
do que morre nunca confessa:
voltando da pá ou da enxada,
diz: “*Vengo de echarme una siesta*”.

(“O sevilhano e o trabalho” in *Andando Sevilha*, p. 668-669)

Aos poemas comentados acima, somam-se outros que têm em comum abordar essa característica e mais traços que são ressaltados como típicos de um comportamento e, principalmente, de um uso da linguagem jocoso e engenhoso que fascina o observador. Contra o alardeado *embrujo* de Sevilha, João Cabral aposta numa postura direta e “solar” (defendida no poema “*El embrujo de Sevilha*”), mediada por um modo de expressar-se que requer um manuseio hábil da linguagem, baseado na rapidez e imediatez do chiste que põe um acento risível e exagerado no que se vê e comenta.

De certo modo, essa atitude descompromissada do *infundioso*, tem um fundo que a relaciona à figura do pícaro literário, que está ligado às classes baixas, tendo como característica certa inocência –no caso do que se trata aqui, aquilo que Cabral detectava como a “timidez” do sevilhano (menção abaixo)– que deve ser ocultada diante das dificuldades inerentes à subsistência, invariavelmente árdua, dessas classes. Sendo assim, procede-se a

uma transmutação, típica do tratamento humorístico, na qual um trabalhador calejado prefere passar-se por um preguiçoso, já que assim tem a possibilidade de mostrar que não tem que se preocupar com a subsistência e pode dar-se ao gozo do divertimento constante: prova sua capacidade de se burlar da vida usando essa linguagem transgressora. Tira-se o máximo rendimento de uma situação adversa, porém sem jamais apelar a sentimentalismo ou paternalismo.

Em “A imaginação perigosa”, tematiza-se também, como modo de intuir uma “psicologia poética”, o viver arriscado do sevilhano, que “quer viver-se no aceiro da morte”, isso incluindo não só uma atitude corporal, mas também com relação à linguagem, seu refinamento. Já se havia apontado para essa temática em “Coisas de cabeceira, Sevilha” (de *A educação pela pedra*), poema no qual o escritor faz o inventário de algumas características que seriam depois “experimentadas” poeticamente em conexão com a criação a partir da lucidez.

Ao destacar a faceta *infundiosa* dos sevilhanos nessas poesias metalinguísticas, preserva-se um tom de crônica que destaca uma dimensão coletiva, trivial e cotidiana, aquilo que é intencionalmente intranscendente, mas que indica uma riqueza não só lexical, mas profundamente espiritual, chamando a atenção para um tipo de pensamento conceitual e marcado por experiências visuais que coincide com o sentido de *wit*, da poesia metafísica inglesa; ou de engenho, conforme teorizado desde o barroco espanhol. Essa estrutura vai de encontro à definição feita pelo filósofo Henri Bergson (2003, p. 82, 83, 84) em seu estudo sobre o riso:

[...] se llama ingenio a cierta dramática manera de pensar. En vez de manejar las ideas como símbolos indiferentes, el hombre de ingenio las ve, las escucha, y sobre todo las hace dialogar entre sí, como se fuesen personajes. [...] llamaremos ingenio a cierta disposición que tiende a esforzar como de pasada unas escenas de comedia, pero tan discreta, tan ligera y tan rápidamente, que todo haya concluido cuando lo empecemos a advertir.

Nesse *corpus* como um todo, percebe-se uma significativa valorização do sentido imagístico ou de *imagery* que está intimamente ligado a esse tratamento da linguagem, fazendo com que ela atue de modo a valorizar o que propicia a nitidez das sugestões vitais que comunica. Essa linguagem *imagée* do sevilhano é celebrada também na música flamenca, um dos poucos ritmos musicais de que o poeta era entusiasta, em que o som está em estreita

dependência da dança, daquilo que é visual. Em “O mito em carne viva” procede-se ao elogio dessas características cultuadas do mostrar-se em movimento e em interação constante com elementos plásticos. Nesse poema, outra sevilhana anônima interage de maneira a considerar real a cena de um quadro em que mostra-se a crucificação de Jesus Cristo:

Eis a expressão em carne viva,
e porque viva mais ativa:
nua, sem os rituais ou as cortinas
que a linguagem traz por mais fina.
A Crucificação para ela
não era o que um pintor num tempo:
para ela era como um cinema
narrando um acontecimento,
era com a televisão
dando-o a viver no momento.
 (“O mito em carne viva” in *Agrestes*, p. 540)

Em termos de tom, procede-se, através da fala do *infundioso* e de sua apologia, também a uma valorização de uma certa filosofia da amargura e do cinismo, um desencantamento desenfadado que pode ter sua origem na literatura do século de ouro espanhol. Ao mesmo tempo, há uma valorização de um certo tipo de riso popular, jocoso e alegre, como se apresentava nas poesias satírico burlescas da idade média e do barroco, valorizando o estrato das manifestações populares –no caso a cultura das *fiestas*, do flamenco e das touradas– e enaltecendo alguns traços negados pela norma social, colocando-se no centro da cena personagens quase no limite da marginalização por não temerem a infração de tabus, seja sob forma de injúrias, heresias, imprecações, contra terceiros e contra si mesmos. Ainda é mais marcante e risível o efeito grotesco em se tratando de uma sociedade em que o catolicismo repressor tem tamanha reverberação, em uma cultura em que os tribunais da Santa Inquisição atuou de maneira tão expandida e cômoda.

A filiação a que se dá essa linha cômica em João Cabral está diretamente relacionada com o que Mikhail Bakhtin reconhecia como o riso da idade média, liberador, impregnado da visão carnavalesca do mundo da rua. O *infundio* pode ser considerado, nesse sentido, uma máscara, conforme o afirmou certa vez Cabral: “O humor é a máscara sob a qual o andaluz esconde sua timidez.” (MELO NETO apud CASTELLO, 2006, p. 102). A máscara de efeito carnavalesco é explicada da seguinte maneira por Bakhtin:

A máscara traduz a alegria das alternâncias e das reencarnações, a alegre

relatividade, a alegre negação da identidade e do sentido único, a negação da coincidência estúpida consigo mesmo; a máscara é a expressão das transferências, das metamorfoses, das violações das fronteiras naturais, da ridicularização, dos apelidos; a máscara encarna o princípio de jogo da vida, está baseada numa peculiar inter-relação (sic) da realidade e da imagem [...] manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara. (BAKHTIN, 1999, p. 35)

O *infundioso*, ao que parece, está bastante de acordo com a figura do malandro brasileiro, no sentido em que ele é um indivíduo feito por si mesmo, que se inventa a partir da adversidade, um safo que esquivava-se dos entraves com humor, porém não só com o humor inocente, mas também com a trapaça e o desvio em forma de ações concretas, aquelas que deram origem ao vocábulo “malandragem”. O malandro tem forte reverberação na cultura popular brasileira, e também está estreitamente relacionado às camadas mais populares, à música e ao carnaval. Poderia ser considerado como uma decorrência local do pícaro da literatura ibérica.

Nessa direção, um pouco para além do que poderia ser esse *infundio* da imaginação exaltado por Cabral, há alguns poemas que trazem um aprofundamento caricaturesco de certas figuras com um elemento a mais de desvio calculado em modos de ser ou ações concretas. Nesse esquema, destaca-se a representação dos ciganos. Também como em relação aos *infundiosos*, Cabral faz uma verdadeira dissecação da figura do cigano, conforme sua particular visão. No par “Nas covas de Baza” e “Nas covas de Guadix” – poemas das séries permutáveis que Cabral exercitou – através do mote histórico das *cuevas trogloditas*, ressalta-se a relação do viver na entranha da terra em detrimento do viver sobre a terra, um estar que ele diz “de feto”. A escolha semântica está em torno do que é interior, uterino, fetal e sexual, com ressonância nos elementos que estão abaixo ou escondidos, preferidos aos de “cima”, expostos, estabelecendo-se, assim, um universo de inversão e subversão:

De onde, quem sabe, o cigano das covas
dormir na entranha da terra, enfiado;
dentro dela, e nela de corpo inteiro,
dentros mais de ventre que de abraço,
Contudo, dorme na terra uterinamente,
dormir de feto, não o dormir de falo;
escavando a cova sempre, para dormir
mais longe da porta, sexo inevitável.

(“Nas covas de Baza” in *A educação pela pedra*, p. 343)

“Na cava, em Triana” fala-se de certa cigana, o que é a escusa para especular sobre o que significa a “alma cigana”:

2
 Alma nua sob mil disfarces,
 pois ser cigano força a abrigar-se

 fora da lei, da identidade,
 mesmo se habita uma cidade;

 ser cigano é viver sob tendas
 até se debaixo de telhas,

 um viver que a polícia não acha
 mesmo se da rua e a casa saiba.

Também aqui é colocada a questão do oculto e misterioso, em concomitância e situação de jogo com o apresentar-se sem anteparos. Utiliza-se de linguagem engenhosa nos versos em que os termos dialéticos dão sugestões divertidas: tendas/ telhas; rua, casa/ esconderijo. O exagero grotesco é desvelado quando se menciona os “fiapos de língua em que disfarçam” (em lugar de falam) em relação concreta com o curioso sotaque cigano, em que falar a língua “emboladamente” é ato de preservação, portanto de proteção de identidade:

Por isso no *cante* e no baile
 eles tão nus conseguem dar-se.
 Ainda mais na língua em que falam:
 fiapos de língua que disfarçam

 o esforço da existência alerta,
 que fácil abre e nunca está aberta,

 que se não tem dinheiro dá
 e se tem não teme esmolar.
 (“Na cava em Triana” in *Andando Sevilha*, p. 666-667)

Outro par de poemas dialogantes intitulados “O asilo dos velhos sacerdotes” e “Padres sem paróquia” está bastante de acordo com o riso medieval e do século de ouro espanhol ao centrar o foco em personagens do baixo clero, em aspectos dos mesmos que os ridicularizam. Como em todos os poemas que até agora foram tratados nesta seção, esse par também se destaca por ter sua inspiração original em episódios experimentados por João Cabral quando vivera em Sevilha. O episódio em questão trata de certa experiência de Cabral

enquanto frequentava cotidianamente o Arquivo das Índias na qualidade de pesquisador⁶⁸. José Castello (2006, p. 103) explica o sucedido da seguinte forma:

Em sua mesa de trabalho, o poeta-pesquisador fica, quase sempre, cercado de padres. A Espanha de Franco tem um excesso de sacerdotes; a rigor, mais sacerdotes que paróquias. A Igreja Católica mantém, em Sevilha, uma residência especial para os padres que esperam por uma paróquia. Os sacerdotes saem cedo para dizer suas missas em vilas próximas à cidade e, na volta, sem ter o que fazer, encontram-se nos salões do Arquivo das Índias. [...] Com tantos padres no salão de leitura, jovens enfiados em batinas sombrias que não combinam nem um pouco com o humor gaiato que exibem, o poeta tem frequentemente dificuldade para encontrar uma mesa vaga. Isso o irrita e Cabral se pergunta, mal-humorado, sobre o que, afinal, aqueles padres tanto escrevem. Um dia, um sacerdote lhe faz uma confidência: a rigor, não pesquisam sobre nada. Gastam o tempo fazendo anotações sobre assuntos escolhidos ao acaso, enquanto aguardam a hora do almoço [...]

Em “Padres sem paróquia”, o elemento de ridículo se revela desde o começo, após a interrogação a respeito da presença desses “enxames de batinas negras” que invadem as já comentadas mesas. Comparar-se os padres jovens a abelhas torna a cena caricaturesca, já que imagina-se um bando de desatinados e onomatopeicos indivíduos zanzando pelo espaço, porém vestidos solenemente, de maneira desmedida para o modo como se comportam. No entanto, o desfecho reserva detalhes ainda mais engraçados da cena, ao inserir a visão analítica de quem observa e vê naquelas pessoas nada mais do que colegiais infantis, reprimidos e famintos que gazeteiam aulas, numa espécie de malandragem pueril: “Livres que estão até a comida,/ fogem ruas ainda sexuadas,/ fazem gazeta, matam a manhã/ fingindo pesquisas para nada.”

“O asilo dos velhos sacerdotes”⁶⁹ figura em *Andando Sevilha* antes do poema que se acaba de comentar, porém seu texto apresenta o que poderia interpretar-se como o destino final dos jovens “padres gazeteiros”: rebaixa-se aqueles que deveriam ser pastores de almas à condição de pastores de “gado, galinhas”, dado que, em sua maioria, esses padres velhos eram pessoas vindas de classes trabalhadoras agrícolas, indivíduos que “mastigaram o macarrão/ do seu latim de igreja, em vão”. O rebaixamento, neste caso, é ativado através do uso de

⁶⁸ Dessa empreitada investigativa, tem-se como produto o livro *Brasil no Arquivo das Índias*, publicado pelo Itamaraty em 1966 e que, infelizmente, nunca teve nenhum tipo de circulação comercial. O próprio autor confessa, com uma mágoa compreensível e sem pudores, que o único exemplar que tinha havia sido “confiscado” por ele na Embaixada brasileira de Berna, já que nem ao próprio João Cabral o Itamaraty jamais destinara sequer um exemplar.

⁶⁹ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 424).

elementos pouco nobres, da proeminência da dimensão material e escatológica do corpo e estão numa frase como “sofrer hálitos beatos no confessionário”.

Em “Semana Santa”, fala-se da atitude, ao mesmo tempo devota e sacrílega, que origina-se na convivência pacífica que há entre sagrado e profano nessa sociedade que cultiva com tanto entusiasmo e de maneira aparatosa essa “festa” católica. Um modo de ser sevilhano é discutido em imagens do que poderia classificar-se como *costumbrismo*. Mais uma vez, há uma empatia com aquilo que se caracteriza, um tom nada grave que faz com que a inversão seja valorizada também no que tem de brincadeira e carnavalesco. Nesse caso, as celebrações católicas da semana santa são vistas, de fato, por seu lado festivo, o que tem referência histórica em como o riso era admitido durante certos períodos do calendário ritual cristão. Porém, nesse caso específico, a subversão grotesca é ampliada já que o poema apresenta situações de inversão relacionadas aos dias em que, de acordo com o credo católico, deveria-se guardar uma atitude solene. Está claro que aqui também faz-se o elogio do modo de ser do sevilhano, conforme o caracteriza Cabral: irreverente, festivo no sentido mais pagão e medieval. Desse modo, a cena descrita no poema está carregada do traço grotesco: iguala-se as confrarias a clubes esportivos, o Cristo crucificado a um homem “cinquentão”, a virgem a uma amante ideal do sevilhano ou alguém a quem se defende como um torcedor de futebol defenderia seu time:

É Semana Santa em Sevilha.
As procissões são todo dia.
Como os clubes têm suas cores,
seus bairros: são as Confrarias.

Vêm duas filas de penitentes
(rosários levando rosários),
cada uma com o andor de seu Cristo,
já cinquentão, crucificado.

O sevilhano o olha da porta
do bar, e pensa: “Pobre homem,
em que enrascada se meteu”,
e volta ao bar onde consome.

Depois de um outro rosário
de encapuzados, vem a Virgem:
cada sevilhano tem a sua,
amante ideal com quem vive.

Elas parecem ter vinte anos,
filhas, mais do que mães de Cristo
que vão seguindo até o Calvário:

choram em diamantes festivos.
 (“Semana Santa” in *Andando Sevilla*, p. 655)

A demonstração do *infundio* sevilhano nos textos anteriormente vistos é feita de modo a ressaltar seu caráter alegre e festivo, fazendo com que os poemas operem no sentido de “*divertir el ánimo*”. Sobretudo, é o elogio do conteúdo e da função cômico-estética o que prevalece nesses “pequenos estudos” que o poeta faz e “exemplifica”, também com graça e reverência. O jogo, a trapaça engenhosa e a farsa são partes da celebração popular contra a uniformização e os regulamentos sendo, portanto, maneiras conscientes de se burlar e esquivar, ou formas de não “literalizar-se”. José Bergamín, em um instigante ensaio sobre o analfabetismo (“*La decadencia del analfabetismo*”) fala de forma também reverente dessas raízes mais profundas do povo andaluz, do que ele chama de seu anafabetismo, que opõe à noção de cultura literal ou literalizada:

Un gran maestro del pensar analfabeto, don Miguel de Unamuno, ha dicho que en Andalucía es donde se habla mejor el castellano de toda España. Y es porque en Andalucía el analfabetismo se ha defendido mucho mejor contra las culturas literales. Las más hondas raíces poéticas del analfabetismo español son andaluzas; el lenguaje popular andaluz es todavía el más puro, esto es, el más puramente analfabeto. Por eso el lenguaje popular andaluz es precisamente el más verdadero o verdaderamente el más preciso. El analfabetismo andaluz ama sobre todas las cosas la precisión de la verdad.
 (BERGAMÍN, 2006, p. 37)

João Cabral apostava no regionalismo como forma de ativar um espírito ou matéria universal, utilizando-se daqueles elementos (linguísticos, plásticos, históricos) que mais trouxessem semelhança com a vitalidade original imaginativa típica de uma cultura. Nisso coincide com José Bergamín: contra a massificação, a sensibilidade firme e cotidianamente exercitada da linguagem afiada e popular “que faz da língua murcha, viva.”

4.6.2 “O corpo animal de Sevilla”⁷⁰

Há alguns poemas que são exemplares da maneira como a cidade é vista em sua

⁷⁰ Verso retirado do poema “Cidade de Alvenaria” in *Andando Sevilla*.

mescla entre o monumental arquitetônico e o baixo estrato, o carnal, num movimento de corporificação dos espaços sevilhanos, que são abordados, algumas vezes, como corpos femininos e outras, como corpos monstruosos e desproporcionados. Desses, destacam-se, por um lado, “Cidade de nervos”, “Mulher cidade”, “Cidade viva” (*Sevilha andando*) e, por outro, “*Hospital de la caridad*”, “A fábrica de tabacos”, “O museu de Belas Artes”, “*Corral de vecinos*” e “A catedral”. A maioria desses poemas está caracterizada pela presença do elemento fescenino, que é uma das facetas do grotesco escolhida na abordagem que o poeta faz do “corpo” de Sevilha.

Em “Cidade de alvenaria” (poema do qual se retirou a frase que dá título a esta seção) cria-se a imagem de uma deformação a partir dessa mistura: “o corpo animal de Sevilha,/ o popular e o da minoria,/ é de carnal alvenaria,/ tijolo ou cal cor de dia”. Dessa naturalização mineral da cidade, sucedem outros poemas, dos quais se destacam alguns por pertencerem a uma categoria da qual se fala de construções emblemáticas da cidade de modo a conferir a elas qualidades entre humanas e minerais. Nesses poemas, também aparecem traços grotescos ao tomar-se os corpos arquitetônicos sob as mesmas leis de efeitos desintegradores (sejam eles morais ou fisiológicos) dos corpos físicos.

Em “*Hospital de la caridad*” aparece um elemento central que é personificado na palavra “Visita”, em maiúscula, que nada mais é que a morte que espreita os enfermos. Sendo assim, o poema se vale de efeitos que suscitam uma atmosfera de suspensão do tempo e espera de sala de visitas de hospital que tem seu fim implacável, onipresente e ameaçador. Com erudição de leitor dedicado e estudioso da história dessa cidade, que tanta impressão lhe causou, Cabral faz a seguinte alusão irônica: “Juan de Mañara que o instalou/ fez-se o Grande Torturador.”, referindo-se ao personagem que funda a obra do hospital e que foi tema de controvérsias entre alguns escritores espanhóis que defendiam que o personagem arquetípico, Don Juan, era baseado nesse indivíduo, cujo nome exato era Miguel de Mañara.

Conjugam num só tempo de verbo,
no indicativo presente: “Espero”.
Ali esperam incuráveis e velhos,
que venha o objeto direto,

a esta sala de espera tão densa,
sem mais programas, sem agendas,
Juan Mañara que o instalou
fez-se o Grande Torturador.

(“*Hospital de la caridad*” in *Andando Sevilha*, p. 661-662)

Em “A fábrica de tabacos”, mistura-se conhecimento de fundo histórico e erudito com anedota de origem popular. Menciona-se o fundador da fábrica e a figura de Carmen, cigana que foi imortalizada na ópera de Georges Bizet, caracterizada como uma das funcionárias da fábrica. A intervenção burlesca se faz, justamente, no âmbito do que representa o dito popular no poema, já de por si cômico, que diz que na fábrica: “Sobre o portal um anjo de pedra:/ pronta, na boca, uma trombeta./ Faria soá-la, se dizia,/ se um dia entrasse uma donzela.” O desfecho traz uma insinuação maledicente que coroa o humor do poema, estendendo a burla a um alvo no presente, já que hoje em dia o edifício da fábrica abriga uma universidade: “Hoje, não há mais operárias,/ Hoje em dia é a Universidade./ Tudo mudou, exceto o anjo/ que mudo ameaça ainda, de balde.”

“O museu de Belas Artes” também faz parte da inversão de tratamento a lugares tidos como naturalmente dignos de reverência. Inicia-se, sintomaticamente, pela negação: “Este é o museu menos museu.” (Diz Bergson (2003, p. 38) que “*se explica la risa por la sorpresa, el contraste*”). Esse elemento é operativo também neste poema em que conta-se que o museu está instalado no Convento de las Mercedes onde “os Cristos são tristes bispos” e os quadros da renascença não têm muito interesse, mas onde há um jardim luxuriante e as santas de Zurbarán “lado a lado, entre as janelas,/ ficam lindas, assim lado a lado/ como misses na passarela.”⁷¹ A burla e a transgressão se dão em que as santas despertam sentimento muito diferente do que a esperada devoção espiritual no observador e o espaço físico, antes reservado ao abrigo da beatitude, no presente da observação incita à luxúria em seus jardins e santas expostas.

“*Corral de vecinos*”, entre todos os poemas mencionados nesta seção, representa a culminação da fusão entre corpo físico e arquitetônico com a intenção de expor a degradação ligada naturalmente a ambos, ainda que o tom predominante seja de empatia com as figuras populares que aparecem. O edifício, antes senhorial, casa de marqueses, tem sua corrupção material acelerada ao mesmo tempo em que as classes marginais o tomam:

Não raro um palácio de outrora

⁷¹ Não foi possível averiguar de que santas se tratavam pois nenhum quadro da série a qual, possivelmente, pertencem encontra-se no acervo do *Museo de Bellas Artes de Sevilla* hoje em dia. O mais certo é que se trate de alguma das *Santas vírgenes*, que estão luxuosamente vestidas na caracterização de Francisco de Zurbarán.

é agora “cabeça de porco”⁷²
 mas o reboco descascando
 não compromete seu decoro.
 A maré popular, montante
 foi infiltrando pouco a pouco
 sem que o palácio aristocrático
 pareça estar a contragosto.
 A infiltração o dividiu,
 moram hoje cem onde antes poucos:
 e o guitarrista sem contrato,
 e o ex-picador de touros, roto,
 A moça que gasta os espelhos,
 se masturbando a cabeleira,
 quatro bocas de peixes obsceno
 de comadres que comadreiam,
 (“*Corral de vecinos*” in *Andando Sevilha*, p. 669)

À catedral de Sevilha também foi dedicado um poema no qual a dimensão física que salta aos olhos –a partir dessa visão particular de João Cabral– é relacionada com uma grandiosidade que, antes, denuncia sua desproporção, *nonsense* e megalomania. O edifício é comparado a um touro, animal emblemático da cultura andaluza e tido como a besta mais feroz e respeitada popularmente. Também nesse poema são incluídos dados anedóticos, todos eles apresentados de maneira a expor algumas figuras sociais e fatos históricos de modo a que pareçam cômicos ou ridículos, nesse sentido diminuindo a importância de glórias bélicas e feitos heróicos, injuriando-se deliberadamente o que é considerado objeto de culto. As figuras históricas que aparecem no poema são o rei Dom Fernando [Fernando III de Castilla] e Cristóbal Colón. Transcreve-se, na íntegra:

“Vamos fazer tal catedral
 que nos faça chamar de loucos”,
 propôs um dia no Cabildo
 um cônego louco de todo.

Na monstruosa mole vazia,
 podia caber toda Sevilha,
 e muita vez, dia de chuva,
 foi bolsa de especiarias.

Hoje é como uma cordilheira
 na graça rasa de Sevilha;
 é um enorme touro de pé
 em meio a reses que dormitam.

⁷² “Cabeça de porco” é expressão popular brasileira e quer dizer cortiço, lugar barato para se viver e que, geralmente, abriga muitas famílias em um pequeno espaço em más condições físicas e de higiene. Historicamente, refere-se a um dos maiores cortiços da cidade do Rio de Janeiro que tinha esse mesmo nome.

Foi construída de uma só vez
 como um livro de um só poema.
 O ouro das Índias que a pagou
 deu unidade a seu esquema.
 Na catedral, um dia por ano,
 se expõe à beata devoção
 o corpo do rei Dom Fernando
 que morreu de amarelidão.

Pelo menos é o da malária,
 não o de quem viveu na guerra:
 é aquele amarelo doente,
 transparente, quase de vela.

Lá se admira a terceira tumba
 de Colombo, como outras, falsa.
 (As de Cuba e de São Domingos
 pretendem também a carcaça).

Mas parece que a verdadeira
 é o leito do Guadalquivir,
 que uma cheia antiga levou-a
 de uma Cartuxa que havia ali.
 (“A catedral” in *Andando Sevilha*, p. 677-678)

O riso provocado, apesar de por vezes escarnecedor, no sentido de zombeteiro, não é virulento. A atitude de empatia, antes que de irrisão, prevalece com relação ao extrato mais popular da sociedade sevilhana e a atitude depreciativa ou risível tem raízes políticas e morais: faz rir dos poderosos e dos miseráveis, mas de formas diversas.

Os poemas escolhidos, até esse ponto, não esgotam o tratamento burlesco cuja tela de fundo é Sevilha, seus costumes, história, conteúdo humano e psicológico. Porém, acredita-se que o *corpus* tratado é bastante significativo e agrupa uma série de visadas através das quais se sustenta esse grande tema na obra. Resta dizer que o recorte de humor sevilhano feito pelo escritor fornece elementos para uma abordagem materialista e intranscendente, que demonstra uma identificação com modos de uso da linguagem e de certas estruturas ideológicas e culturais, de modo a amplificá-las universalmente. O que se preza é o jogo estético, a noção de estilo que se retira desse particular entendimento do que significa o humor para o sevilhano, segundo João Cabral.

4.6.3 Escárnio: poesia de invectiva

Tutto nel mondo è burla.
Giuseppe Verdi - Falstaff

A sátira em sua feição mais combativa, de crítica e exposição do cinismo reinante num âmbito social e político, aparece em um número muito estendido de textos de todas as épocas de produção da obra cabralina. Por isso, escolheu-se demonstrar essa faceta através de recortes, conforme o que se procedeu para a análise do tema do *infundio*.

Em uma acepção de crítica objetivamente dirigida, há alguns poemas em tom depreciativo que têm destaque pelo fato de estarem endereçados a escritores ou modos de escrever ou de abordar a literatura. Nesse sentido, acredita-se que há um eco referencial nos textos de escárnio típicos do século de ouro da literatura espanhola. Ainda assim, é interessante ressaltar que esse tipo de texto, a que se denominará “poesia de invectiva”, é típico do trovadorismo em que, ao lado do elogio, caminhava também a desmoralização, muitas vezes num sentido de propagar alguma contenda particular, fazendo com que um número mais estendido de “espectadores” tomasse parte nela, ainda que se tratassem de assuntos privados, mas também muitas vezes versando sobre temas de interesse público.

Na literatura brasileira, essa modalidade de texto foi exercitada, com mais ênfase e continuidade, nas sátiras de Gregório de Matos (cujas fontes estão, entre outras, no século de ouro espanhol –origem da acusação, hoje desfeita, de plágio) e, com menos acento autoral e mais interesse no tema, na literatura popular de cordel. Porém, mais de acordo com a literatura de cordel ou com a literatura da idade média, e menos com a de Gregório de Matos, as descrições satíricas de João Cabral não são somente retóricas, mas também realistas enquanto centram-se em um alvo concreto com base na opinião pessoal. De qualquer modo, essa poesia de João Cabral é, até onde se sabe, uma exceção absoluta no cânone da literatura no Brasil.

Enquanto texto que coloca em cena um enfrentamento entre modos distintos de entender a poesia, ou atitudes divergentes quanto ao tratamento dado à sua estrutura e textura, pode-se comparar esse exercício ensaiado por Cabral como uma aproximação à polêmica poética entre Góngora e Quevedo, por tratar-se também de arremetidas que têm por objetivo defender um ponto de vista próprio, sem importar-se em poupar o adversário de ataques

frontais e, muitas vezes, baixos. Uma diferença com relação ao caso Góngora-Quevedo, é que, no caso de João Cabral, os escritores focados não são contemporâneos a ele. De todo modo e num sentido amplo, avalia-se que a poesia cabralina, por sua verve eminentemente crítica, encontra nessa forma de alteridade, especificamente por meio do debate de um modelo literário alheio, a maneira de expressar suas demandas internas ou idiossincrasias compositivas.

Os textos que representam essa poesia de invectiva são “A Camilo Castelo Branco”, “Caricatura de Henry James”, “Um piolho de Rui Barbosa”, “Anti-Char”, “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, “Retrato de poeta”, “O que se diz ao editor a propósito de poemas”, “O postigo”. Em todos eles, há o traço comum de que algum escritor, ou sua escrita, é analisado sempre por um viés do que nele se encontra de negativo ou de simplesmente depreciativo.

Em “A Camilo Castelo Branco”⁷³ são expostos algumas características pessoais e desagradáveis do escritor português que fazem com que a voz poética confesse, sem pudor, que sentiria antipatia por tal figura, que é descrita através de um vocabulário que ressalta a pestilência: “De perto eu só veria o mau/ caráter, marcas de bexiga,/ o personagem de mau hálito/ com que construiste tua vida”. Porém aqui, a sátira fica apenas no campo da repulsão íntima, pessoal, e não se estende ao escritor. Mesmo assim, nas últimas duas estrofes há um exercício de reconsideração, feito entre parênteses, talvez indicando uma reflexão, em que analisa-se a pessoa a partir de uma mirada condescendente, considerando-se o que ela pode ter sofrido de revezes para apresentar-se tal e como é descrito no poema.

“Caricatura de Henry James”, como o nome já diz, toma a figura do escritor de maneira a considerá-la sob intenções de distorcê-la e degradá-la de modo, até mesmo, agressivo. No caso, a sátira diz respeito tanto a algo pessoal, quanto moral e literário. No sentido pessoal, talvez a acusação de Cabral fosse hoje vista com maus olhos (já que vive-se em tempos de hegemonia do que considera-se ser “comportamentos corretos”): numa alusão à hipótese de Henry James ser homossexual, é denominado “o romancista solteirona”, voltando-se a referir a ele em outro verso, usando a declinação do gênero feminino: “ele, bem-criada nova-iorquina”, no que considera-se um ataque direto e grosseiro. Com relação à moral, critica-se a atitude de um norte americano que não se assumiu, naturalizando-se inglês,

⁷³ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 425).

e a maneira como pretendia, segundo o poema, privilegiar em seus romances um modo de escrever que considera-se postiço, pois parte da dicção alheia, de uma cultura que não é a sua. João Cabral considerava o exercício da literatura como partindo de uma assunção do regional para chegar ao universal; isso seria o contrário do que identifica no texto de Henry James. Literariamente, além da questão da forçada ambientação, demonstra-se o desprezo pelo tipo de escrita de Henry James –marcada por muitas intervenções subjetivas– a que Cabral se refere comparando-a a um bordado, atividade tradicionalmente relacionada ao fazer feminino, que aqui assume uma conotação negativa: pelo tom geral do poema e pelo que se conhece das convicções literárias de João Cabral (talvez também pessoais, nesse caso) comparar o escrito a um bordado, no sentido de coisa floreada, é depreciá-lo intencionalmente.

O tratamento em “Um piolho de Rui Barbosa” também é o da deformação grotesca, já que põe em cena um inseto parasita ao lado do célebre escritor e orador brasileiro. Fazê-lo aparecer por esse lado mesquinho, do corpo assediado pelo que o corrompe, é uma maneira de ridicularização, porém a sutileza está em que a crítica não está direcionada a Rui Barbosa, mas ao suposto “piolho” que ele carregaria. E pode-se interpretar, pelo contexto, que esse “piolho” seria, de fato, um parasita, mas no sentido figurado: a hipótese parece apontar para que tais insetos representariam aqueles escritores que tomam de Rui Barbosa –escritor do período de transição entre o romantismo e o parnasianismo– a textura que há em seus textos de orador e homem de discursos e a aplicam em suas poéticas como se isso fosse regra de ouro da poesia, contribuindo, assim, a levar o seu tom a um estágio de grandiloquência temática e tratá-la com dicção musical de discurso. O “piolho” poderia também representar um poeta da geração de João Cabral, apesar de que não pode-se afirmar com certeza, porém é conhecido que houve entre eles os que se voltaram para as inflexões da poesia parnasiana. Sendo assim, o “piolho”, no texto do poema, confessa a um memorialista algo sobre a grandeza de ser Rui Barbosa e a impossibilidade de que um pernambucano o seja. Aqui percebe-se, em contraponto, o rebaixamento da própria literatura cabralina através da voz crítica desse escritor retórico. Porém, em sentido amplo, critica-se um tipo de dicção que se quer solene e abstrata, demonstrando uma afetação que a João Cabral parece desmesurada: “mas quem ouviu quem não ouviu:/ veio de tais piolhos grotescos/ o único estilo nacional:/ ler como discurso um soneto;”. Sobre essa discordância com o tom exaltado dessa oratória típica no Brasil e os modelos, segundo ele equivocados, tomados metricamente pela poesia brasileira, Cabral declarou em 1992, demonstrando seu ceticismo: “Todos os estados

brasileiros têm hoje seus poetas parnasianos. Eu tenho a impressão que até o orador político, quando ele vai para o interior, ele faz aqueles discursos em dodecassílabos. O dodecassílabo é um negócio que, no Brasil, está automatizado.” (MELO NETO apud CASTELLO, 2005, p. 268)

No poema “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar”, a diatribe também não vai contra o escritor Georges Bernanos, já que ele representa a exceção exposta no título. O poema apresenta um tratamento satírico escatológico, pois põe em paralelo o escrever e o defecar com relação à vergonha que naturalmente há em mostrar-se quando se dedica a esses atos íntimos. A diatribe é contra a atitude de escrever tentando esconder-se os avessos da escrita, fugindo da exposição das dificuldades da mesma e, conseqüentemente, refugiando-se no âmbito de uma criação puramente subjetiva. Em oposição a esse pudor, o texto denuncia aqueles que não querem expor-se ao falar, mas que, contraditoriamente, não tem o menor pudor de fazerem publicar suas obras.

Escrever é estar no extremo
de si mesmo, e quem está
assim se exercendo nessa
nudez, a mais nua que há,
tem pudor de que outros vejam
o que deve haver de esgar,
de tiques, de gestos falhos.
de pouco espetacular
na torta visão de uma alma
no pleno estertor de criar.

(“Exceção Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar” in *Museu de tudo*, p. 413)

Quanto a “Anti-Char, a calúnia concentra-se, exclusivamente, contra o estilo literário do escritor francês René Char. A aversão de Cabral pela prática surrealista “ortodoxa” é demonstrada nesse poema:

Poesia intransitiva,
sem mira e pontaria:
sua luta com a língua acaba
dizendo que a língua diz nada.

É uma luta fantasma,
vazia, contra nada;
não diz a coisa, diz vazio;
nem diz coisas, é balbucio.
(“Anti-Char” in *Museu de tudo*, p. 397)

“Retrato de poeta”, “O que se diz ao editor a propósito” de poemas” e “O postigo” exercitam a diatribe de maneira particular, pois são sátiras direcionadas às próprias atitudes literárias de João Cabral, que coloca-se no centro de um questionamento ou de uma “confissão” de algo, em geral, pouco admissível.

Nesse sentido, o exercício da sátira é abrangente enquanto parte de uma transgressão, não só no tema e seu tratamento, mas também na escolha do alvo. O escritor procede, desse modo, à exposição do estranhamento de si mesmo, negando certa escrita pessoal. Segundo Wolfgang Kayser (1986, p. 159): “O grotesco é o mundo alheado [...] Para pertencer a ele é preciso que aquilo que nos era conhecido como familiar se revele, de repente, estranho e sinistro. Faz parte da estrutura do grotesco que as categorias de nossa orientação do mundo falhem.”

O mote anedótico para “Retrato de poeta” é certa crítica de Burgess⁷⁴ que mencionara um poeta “que só escrevia na latrina”. O humor vem do jogo entre conotação e denotação em torno do substantivo “obra” e do adjetivo “meditabunda”, fazendo a provocação a partir das possibilidades de interpretação, entre baixo vocabulário corporal e elevação espiritual. Essa é a desculpa, por assim dizer, para que o poeta se confesse temeroso de que sua “obra” ceda à facilidade e se torne “meditabunda”, palavra que, no contexto do poema, representaria um jogo duplo e risível para os conhecedores da língua portuguesa: “Pois tal meditabúndia/ certo há de ser escrita/ a partir de latrinas/ e diarréias propícias.”

Os dois outros poemas têm uma relação estreita, já que expressam de modo aberto e direto, o fundo do que é o temor discutido em “Retrato de poeta”; estão em forma de confissão na qual relaciona-se certa instabilidade de humor poético com a idade avançada e a sensibilidade aguçada. De fato, essa era uma inquietação confessa de João Cabral, que a velhice lhe deixasse incapaz de rigor pela fluência fácil da emoção.

“O que se diz ao editor a propósito de poemas”, de *A escola das facas* (1975-1980), funciona como dedicatória aos que eram seus editores àquela época e nesse texto o poeta anuncia sua retirada da vida literária (reiterada outras vezes, num ciclo em que sempre diz-se temeroso da qualidade da obra de maturidade, admitindo plenamente uma insegurança a partir da crítica confessa, numa despedida apenas retórica). A autocrítica está na assunção de que sua produção poética é, naquele momento, algo inerte e sem vida, o que

⁷⁴ Provavelmente refere-se ao inglês Anthony Burgess, que praticou a sátira social e a crítica literária.

desperta certo senso de ridículo nessa imutabilidade. Um elemento de grotesco é reservado para a comparação do livro em questão como um corpo fisiológico, sendo assim é apresentado como um corpo decadente, com órgãos que já apresentam sinais de enfraquecimento e, em definitiva, de falência. Ao final, compara-se o poema a algo que “se multiplica e divide”, assumindo o risco de comportar-se como uma inevitável célula cancerígena. Expõe aquilo que lhe parece menos digno de ser assumido a essa altura da produção literária, que é a emotividade fluente do idoso, que de certa forma se autonomiza no poema, apesar da tentativa de controle:

*Eis mais um livro (fio que o último)
de um incurável pernambucano;
se programam ainda publicá-lo,
digam-me, que com pouco o embalsamo.*

*E preciso logo embalsamá-lo:
enquanto ele me conviva, vivo,
está sujeito a cortes, enxertos:
terminará amputado do fígado,*

*terminará ganhando outro pâncreas;
e se o pulmão não pode outro estilo
(esta dicção de tosse e gagueira),
me esgota, vivo em mim, livro-umbigo.*

*Poema nenhum se autonomiza
no primeiro ditar-se, esboçado,
nem no construí-lo, nem no passar-se
a limpo, no datilografá-lo.*

*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.*

*Um poema é sempre, como um câncer:
que química, cobalto, indivíduo
parou os pés desse potro solto?
Só o mumificá-lo, pô-lo em livro.)*

(“O que se diz ao editor a propósito de poemas” in *A escola das facas*, p. 417)

Novamente em “O postigo”, Cabral faz o anúncio de sua retirada da vida literária, que também ainda não acontece efetivamente, pois publicaria três obras mais após *Agrestes*, livro ao qual esse poema pertence. Em comparação ao texto comentado anteriormente, neste o tom de autoironia é, de certa forma, abrandado, apesar de que a voz poética em primeira pessoa reitera-se inepta –principalmente aos sessenta anos de idade– para a poesia. A

sondagem da morte é onipresente no texto, comparando-se a poesia a uma porta insignificante, um postigo que, por já sem serventia, ameaça a fechar-se definitivamente como tampa de esquite:

1

Agora aos sessenta e mais anos,
quarenta e três de estar em livro,
peço licença para fechar,
como fizeste meu postigo.
Não há nisso nada de hostil:
poucos foram tão bem tratados
como o escritor dessas *plaquettes*
que se escreviam sem mercado.

Também ao fechar o postigo,
não privo de nada ninguém:
não vejo filha em minha frente,
não o estou fechando contra alguém.
("O postigo" in *Agrestes*, p. 584-585)

O escrever é tratado ao lado do desqualificado ato do "mijar", que mais degradante quer parecer na medida em que, deliberadamente, escolhe-se uma palavra de um calão baixo para denominar o ato. Também aqui aparece novamente, como em "Caricatura de Henry James", a imagem do bordado e do feminino representando algo que se considera repulsivo na poesia:

3

Aos sessenta, o pulso é pesado:
faz sentir alarmes de dentro.
Se o queremos forçar demais
ele nos corta o suprimento

de ar, de tudo, e até da coragem
para enfrentar o esforço intenso
de escrever, que entretanto lembra
o de dona bordando lenço.

Aos sessenta, o escritor adota,
para defender-se, saídas:
ou o mudo medo de escrever
ou o escrever como se mija.

A ideia obsessiva da morte e a preocupação de que o escrito não se corrompa diante da rédea solta da sensibilidade –desviando-se de seus alvos preferenciais situados naquilo que está exterior a ele– contraditoriamente, dá margem a que o poeta cometa um ato

sempre antes rejeitado, que é usar o poema como espaço confessional. Porém, é certo que o controle crítico sobre a espontaneidade foi o que prevaleceu na obra e tornou-se a regra, o que torna a reiteração desse temor uma eficiente estratégia retórica. Isso explica o fato de que sua escolha seja, tantas vezes, “suficientemente cínica”, conforme uma vez declarou, e o leve a tirar partido, tematicamente, plasticamente, de seu genuíno horror a sofrer uma paralisia criativa.

4.6.4 Sátira: humor negro e grotesco

Ainda com relação às bases do elemento concreto e de origem popular assumido sincronicamente por João Cabral do universo literário espanhol, encontra-se uma linha sugestiva que também tem sua razão de ser no elemento do riso, porém o trato difere do que se dá ao tema sevilhano como um todo, e ao *infundio* especificamente. Nesse caso, trata-se da sátira e do que pode haver nela de virulento e grotesco. Acredita-se que essa vertente da poesia de Cabral é diretamente informada nos moldes literários primitivos e em formas de certa poesia do século de ouro espanhol que assume o grotesco como maneira direta de expressividade e provocadora do riso.

Como na seção anterior, nesta também não há pretensão de esgotar-se o assunto, já que o mesmo seria inabarcável para um estudo desta natureza e diante dos objetivos deste capítulo. Propõe-se, desta forma, apenas apontar um grupo de poemas que estabelecem ressonância com certa sátira histórica da literatura espanhola e delimitar outro, que parece particularmente singular.

O primeiro grupo que delimita-se são os poemas que usam o tratamento satírico relacionado ao grosseiro e baixo corporal, colocando em relevo a dimensão mais material do corpo e suas necessidades escatológicas, inclusive, suas funções e disfunções, a maioria das vezes em relação com a crítica, que pode ser especificamente direcionada. Esse seria o caso da crítica degradante ao clero ou à religião. São exemplares os poemas “As latrinas do colégio marista”, “Teologia marista”; “Comendadores jantando”, “Duas fases do jantar dos comendadores” e “Sobre o sentar-/ estar-no-mundo”, em que a conexão entre o comer e defecar são tratadas diretamente.

Ainda com referência ao grotesco de origem corporal, há um conjunto de poemas cujo assunto principal é a morte, verdadeira obsessão temática na obra cabralina. Em *A educação pela pedra* e *Museu de tudo* há muitos poemas que tratam do tema. Em *Agrestes*, a morte está presente sob a alcunha de “A indesejada das gentes”, curiosamente personificada, sendo subtítulo de uma das seis divisões temáticas do livro. Nesse caso específico, ressalta-se a imaginação criativa através do uso do humor negro como matéria para elaboração de pequenas construções semânticas de agudeza, com alto grau de transgressão satírica. O corpo corruptível, principalmente pelo aspecto de sua incontornável disfunção, é posto no centro desse “palco” para que dele se ria, um riso que assume as gradações do ceticismo, do escárnio até a burla, mas sempre um riso de amargor, que perturba e que nada tem a ver com alegria, antes pelo contrário.

A segunda estrofe de “Duas das festas da morte” é típica do humor negro que assume, sem reservas, o mau gosto de certas situações às que o ser humano pode estar condicionado, pois delas não há saída possível, a não ser rir-se com desconcerto. Nesse caso, o humor é originado numa visão absolutamente cética da situação social nordestina e tem referência na alta taxa de mortalidade infantil no Nordeste brasileiro, configurando também uma crítica social aguda em sua crueza:

[...]
 Piqueniques infantis que dá a morte:
 os enterros de criança no Nordeste:
 reservados a menores de treze anos,
 impróprios à adultos (nem o seguem).
 Festas meio excursão meio piquenique,
 ao ar livre, boa para dia sem classe;
 nela, as crianças brincam de boneca,
 e aliás com uma boneca de verdade.
 (“Duas das festas da morte” in *A educação pela pedra*, p. 336)

A partir desse poema, Benedito Nunes (1971, p. 167) avalia da seguinte forma o humor:

De variadas possibilidades, essa verve, que tanto melhor arma satírica é quanto mais se aguça, sob a aparência do indiferentismo, que banaliza as coisas graves e ridiculariza o sério, o seu poder de penetração analítica, redonda na ‘evidência obtida pela aniquilação’, que marca o mais autêntico e refinado humor. Num só dístico macabro, “Duas das festas da morte”, o exterior solene, cerimonioso, anula-se na paródia caricatural, e a cena idílica, inocente, no quadro constringedor.

Tratando também do corpo corruptível, ainda expressando a fragilidade do humano diante de certas situações sociais limítrofes de carência, da dimensão material da falta, que é retratada tanto na vida quanto na morte, já mencionou-se o inventário de cemitérios, conjunto de poemas também relevante no que diz respeito ao uso da linguagem satírica.

Quase todos os poemas que estão na seção “A indesejada das gentes” tem uma comicidade que sustenta-se na atitude contraventora que significa abordar um assunto solene com zombaria e jogos de tiradas humorísticas. Assim é em “Conselhos do conselheiro”:

1

Temer quedas sobremaneira
(não as do abismo, da banheira).

Andar como num chão minado,
que se desmina, passo a passo.

Gestos há muito praticados,
melhor sejam ressoletrados.

2

A coisa mais familiar
já pode ser o patamar

onde um corredor conhecido,
que se caminha ainda tranquilo,

leva a uma certa camarinha
que ninguém disse o que continha.

[...]

4

De cada cama em que se sobe
se descera? É que se pode?
e cada cama em que se deita
não será acaso a derradeira,

que tem tudo de cama, quase:
menos a tampa em que fechar-se.

(“Conselhos do conselheiro” in *Agrestes*, p. 575-576)

Também há um conjunto importante de poemas que demarcam uma crítica social específica, relacionada às diferenças sociais, principalmente às que estão na estrutura da sociedade arcaica em torno ao engenho de açúcar, o mesmo ambiente que faz parte da experiência pessoal e familiar do escritor em sua infância e juventude. A sátira vai, nesses casos, direcionada ao esquema praticamente escravista dos modos de trabalho no engenho. Um livro exemplar dessa crítica é *Dois parlamentos* (1958-1960): nele se faz a denúncia de

uma situação social desequilibrada representada pela questão canavieira no nordeste e a estratificação extremamente injusta do trabalho nas usinas. Porém o faz de maneira distanciada, utilizando-se do humor satírico e obtendo-se, como resultado, um texto de tonalidade dura. Dessa obra, afirmou Cabral: “[...] em vez de fazer uma poesia me apiedando dessas situações, dou uma vaia nelas. Quer dizer, é um pouco como a técnica de Jonathan Swift no livro *The country of the Houyhnhnms*.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 2000, p. 83).

O livro é dividido em duas partes: numa delas, ao fazer figurar insistentemente a expressão “cemitérios gerais”, faz-se referência ao aniquilamento social e físico do “peão” trabalhador de usina, que vai sendo consumido pela engrenagem desse trabalho mortífero. A segunda parte faz alusão direta ao clássico do escritor Gilberto Freyre⁷⁵, e chama-se “Festa na casa-grande”, porém o personagem que aparece é o mesmo da primeira parte, o cassaco, ou trabalhador do engenho. Novamente o foco recai sobre a falta, a destituição completa. Em definitiva, todo o livro fala da morte desse sistema através da morte do mais frágil, porém o tom não é condescendente, antes é sarcástico –como o escritor mesmo confessara utilizando a expressão “dar uma vaia”– não poupando nem mesmo aqueles que estão em pior condição social no esquema do engenho, armando-se todo o poema com base em expressões de humor negro explícito:

15

– O cassaco de engenho
quando o carregam morto:
– É um saco vazio
metido dentro do outro.
– É morte de vazio
a que carrega dentro:
– E como é de vazio,
ei.lo que não tem dentros.
– Do caixão alugado
nem chega a ser miolo:
– Pois como ele é vazio,
se muito, será forro.
– O enterro do cassaco
é o enterro de um coco:
– Uns poucos envoltórios
em volta do centro oco.

(“Festa na casa-grande” in *Dois parlamentos*, p. 287)

⁷⁵ O livro em questão é *Casa grande e senzala* (1933), estudo que fala da formação sociocultural da sociedade brasileira a partir da estrutura do engenho de cana de açúcar e da economia açucareira nordestina. Considera-se um clássico no sentido em que representa um marco para os estudos sociais e antropológicos na cultura brasileira.

4.7 Considerações finais

As bases particularmente populares da literatura espanhola, dentro desse universo particular, são as que mais têm reverberação na poética de João Cabral, como espera-se já estar demonstrado em todos os depoimentos do autor e mais na obra que tem ecos nessa abordagem: o popular que no estilo cabralino raramente sintoniza-se em escritores portugueses –à exceção de uns poucos, como Gil Vicente– e que referenciou-se em Lope de Rueda, Calderón, Lope de Vega, Tirso de Molina, no teatro; na poesia do século de ouro, em Francisco de Quevedo e Luis de Góngora. Cabral confessa ter apreendido principalmente dos poetas espanhóis de antes do século de ouro a linguagem poética voltada para a realidade, preocupada com a expressão e a comunicação.

De modo geral, há uma questão de tratamento com que aproxima-se de todo esse amplo assunto, e o escritor a explicou de modo comparativo em carta a Murilo Mendes, poeta que também abordou temas espanhóis em sua poesia⁷⁶:

Quanto à Espanha do Livro: devo dizer que a sua deixa a minha humilhada. V. tem sobre este servidor (como dizem os espanhóis) duas vantagens para falar da Espanha: uma é o tom de veemência explosiva que é o próprio dos espanhóis (enquanto que a minha veemência é uma veemência incisiva) pouco espanhola, ou quando não, menos espanhola do que a sua); a segunda vantagem é o seu catolicismo. Não digo que todo o católico possa ter a visão total da Espanha que V. tem. Há católicos –a grande maioria– que terão uma visão parcial, forçosamente porque só verão a Espanha negra, se desinteressando pela outra. No meu caso ocorre o contrário: só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. E quando uma manifestação, digamos assim, desse lado “espiritual” da Espanha que V. capta tão bem me interessa, repare que sempre o trato amesquinhando. (MELO NETO apud MAMEDE, 1987, p. 128, 129)

Contra a visão de poeta católico, que se declarava Mendes, Cabral opõe a sua, de acerbo materialista. No entanto, talvez não seja totalmente correta a autoapreciação que faz ao afirmar que “amesquinha” o que a Espanha lhe traz de espiritual. Ainda que se entenda o amesquinhar a que se refere no sentido menos convencional de “tornar mais material”, ou “menos mediado pelo subjetivo”, não se vê esse desejo do poeta de todo plasmado em sua obra, já que, apesar de afirmar (em oposição à Espanha cantada por Pablo Neruda) que “A

⁷⁶ Fala-se, especificamente, na citação, do livro *Tempo espanhol* (1959) de Murilo Mendes.

Espanha é uma coisa de tripa” (“*España en el corazón*”), não é possível eludir o enorme interesse intelectual e espiritual das “Espanhas” vistas por ele naquilo que escreve sobre “elas”. De certa maneira, João Cabral investe o elemento cômico de uma certa grandeza humana, como tratado na tematização do *infundio*, por exemplo, que tem suas raízes no modo como Cervantes o fez.

É fato o empenho absolutamente racional no sentido de “*donner a voir*” mesmo o que mais sensibilidade sugestiva lhe causasse nessa fricção com os vários aspectos espanhóis tratados em sua obra.

5 JOÃO CABRAL E O OFÍCIO DE TRADUTOR

Me interessa uma língua pela possibilidade de ler outra gente.

5.1 Panorama geral da questão

Comparando-se seu caso ao de escritores brasileiros de sua geração cronológica (a chamada geração de 45), sobressai o fato de que João Cabral de Melo Neto dedicou relativamente pouco espaço de sua atividade criativa à tradução. Do mesmo modo, também é importante matizar a questão, já que grande parte desses coetâneos envolveu-se com a atividade tradutora com maior empenho do que com sua própria autoria artística. Tomando-se a produção de Cabral com relação à dos poetas concretistas –com os quais tinha afinidades consistentes, e vice-versa– ainda fica mais pálida a iniciativa da tradução por sua parte, num parâmetro que leva em consideração a quantidade de obras e autores traduzidos. No entanto, é fato que uma das tarefas criativas dos concretistas, por antonomásia, foi a tradução. Tanto que a ela dedicaram diversos textos teóricos que são referenciais para o estudo dessa matéria, além de terem sido responsáveis por várias tarefas de transposições inéditas –diretamente das línguas originais ao português– de obras e autores considerados de grande complexidade, como o *Finnegans Wake* de James Joyce, parte do *Fausto*, de Goethe, seleções de poemas de E.E. Cummings, Ezra Pound, Marina Tzvietáieva, Óssip Mandelstam, Dylan Thomas, Stéphane Mallarmé, John Donne, Gertrude Stein, entre muitos outros. O exercício da tradução, conforme entendido pelo grupo dos poetas concretistas, era inseparável da criação literária, tanto que Haroldo de Campos cunhou o termo “transcrição” para definir o tipo de tradução artística a que se dedicaram com afinco; ou “tradução-arte”, conforme expressão de Augusto de Campos.

A atitude reticente de João Cabral no que diz respeito à tradução, no entanto, assim como as questões que estão na base de sua composição e expressão poética, é estabelecida de acordo um padrão elevado de exigências, entendendo-se que o escritor não se dedicou mais à iniciativa pelo fato objetivo de que os resultados lhe despertavam pouca confiança. Com relação aos textos de sua autoria vertidos a línguas que dominava, muitas vezes nem mesmo os lia, conforme confessa. Esse ponto de vista negativo foi testemunhado

por ele diversas vezes quando interrogado sobre a tradução de suas obras, marcando uma posição notável em que a validade da leitura de uma obra estrangeira estaria vinculada, idealmente, à possibilidade de conhecimento dessa língua como condição para ler a literatura expressa através dela:

Sinto o maior constrangimento quando me apresentam uma tradução de um poema meu para uma língua que eu sei ler. Sinto que o que eu faço fica ainda mais pobre do que é. Acho que a tradução não tem um sentido. O Unamuno aprendeu dinamarquês para ler Kierkegaard. No dia em que o Brasil der um Kierkegaard, os interessados vão aprender português. Quatro livros meus foram publicados na Alemanha, sem problemas para mim. Não sei alemão. Se quiserem publicar na Iugoslávia, na Tchecoslováquia, na Grécia, no Japão, tudo bem. Agora em francês, inglês, espanhol e catalão, línguas que eu conheço, aí não. As traduções me criam realmente o maior constrangimento. (MELO NETO apud VAN STEEN, 1981, p. 106, 107)

A postura rigorosa com os preceitos de sua expressão poética e a meta de clareza para o texto, eliminando dele, tanto quanto possível, o que fosse simplesmente elemento aleatório ou meramente elusivo, foi também o que dirigiu a intenção de Cabral como tradutor e, acredita-se, fez com que ele se mostrasse extremamente meticuloso e, em muitos casos, se colocasse em franco desacordo com relação ao resultado de textos traduzidos a outras línguas. Desse modo, parece não ter empenhado-se especialmente no sentido de que suas obras fossem traduzidas, nem sequer na Espanha, país no qual serviu mais tempo como representante diplomático:

Vivi na Espanha por treze anos e nunca promovi a tradução de nenhum trabalho meu. Não é difícil entender o que acontece: a poesia usa intenções, sutilezas e soluções formais que desvirtuam qualquer tentativa de transposição para outra língua. A intenção de transmitir tudo, absolutamente tudo, é inútil e irritante. Se do Nordeste para o Sul a diferença é tão grande, as palavras tremem no seu significado, imagine então de uma língua para outra. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 91)

Como agravante a essa questão de exigência extrema ditada por sua índole pessoal e à atitude purista que a acompanha, há alguns fatos isolados que desagradaram o escritor no que concerne ao assunto. Falando das traduções de sua obra ao inglês, deixa transparecer certo ressentimento pela forma ou suporte nos quais foram publicados a maioria de seus poemas vertidos a essa língua:

Existem muitas traduções de meus poemas para o inglês, mas são publicadas

nessa pequenas revistas de poesia que duram um ano e depois desaparecem. Não tenho nenhum livro completo traduzido para o inglês, nem na Inglaterra, nem nos Estados Unidos⁷⁷. A Elizabeth Bishop traduziu diversos poemas meus, mas foram publicados de forma dispersa. E em pequenas revistas que eu mesmo não conheço. Mandam-me as traduções, mas eu sou incapaz de responder cartas, não respondo e depois a tradução sai sem que eu tenha lido. Às vezes me mandam a revista, mas normalmente eu não leio essas traduções. Não leio porque eu sei que vou ter decepção. (MELO NETO apud CASTELLO, p. 254)

Um outro fator pragmático que concorreu para a decepção de João Cabral com o resultado das traduções de sua obra foi a questão, bastante espinhosa, de traduções não autorizadas, portanto não reconhecidas pelo autor. Questionado pelo jornalista José Castello sobre o número de línguas a que se havia vertido a obra, o poeta manifestou incômodo com respeito ao assunto:

Ah, eu não sei. Não sei porque muitas vezes traduzem e nem mandam para você. Não me consultam e eu não tenho controle. Não pagam nada, traduzem à vontade, traduzem errado. Eu sei que quando eu vejo, evito de ler para não ficar irritado. É um assunto que não me interessa. Só estou falando dele porque você está me perguntando. Eu escrevo para ser lido em português. Ou melhor, para ser lido em nordestino. (MELO NETO apud CASTELLO, p. 254)

Na última afirmação transcrita acima, de que escreve para ser lido “em nordestino”, percebe-se uma postura provocativa e igualmente radical que é também o reflexo da opinião do escritor de acordo com a qual o fundo regional deveria assumir papel primordial na dicção do poeta:

Acho que exatamente a força de qualquer literatura vem de seu regionalismo. Isso que pode parecer um *handicap* é, no fundo, uma vantagem. Porque só se chega ao universal através do particular e o escritor nordestino, em quem a realidade nordestina pesa, está livre de querer atingir o universal através do próprio universal. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 63, 64)

Não resta dúvida de que o autor registra a questão regional em relação à insatisfação com a tradução como gesto claro de protesto contra atos de desrespeito à obra. Porém, também é possível entender essa relação como ambição de comunicar sem anteparos, de fazer-se entender de modo amplo. Essa crença recalcada no regionalismo como forma de

⁷⁷ O dado não confere: foram traduzidos dois dos seus livros na íntegra ao inglês, porém só um deles foi publicado em suporte livro.

abranger o universal parece contaminar as opiniões relativas à atividade tradutora, porém no sentido de delimitar a validade da mesma. De acordo com essa interpretação, o que é regional está, no limite, passível de certa incompreensão se vertido a outro universo cultural, linguístico. Acredita-se que a possibilidade de incompreensão, nesse caso, esteja associada ao perigo de que os elementos originais de um escrito tenham sua recepção debilitada em outra língua por produzirem opacidade ou ambiguidade na nova versão.

Pela sustentação intransigente dessa postura negativa, o poeta é provocado, em entrevista, sobre se estaria condenado ao universo de sua própria língua, ao que responde, lacônico e direto: “A tradução é sempre muito difícil. Eu tenho a impressão de que um autor nunca se satisfaz com a tradução:” (MELO NETO apud CASTELLO, p. 254). Essa afirmação, pelo já visto e comentado, tem como explicação a própria experiência pessoal, pouco frutífera nesse campo. Em outro trecho da mesma entrevista, confessa abertamente não gostar do resultado da tradução dos seus poemas a línguas que ele domina. No entanto, acredita-se, de fato, que essa posição controversa, além de ter como explicação direta o que se comentou anteriormente, seja sustentada pelas mesmas convicções compositivas que estruturam sua poética e dão sustento à sua poesia como criadora de universos imagísticos concretos e caracterizada pela preferência substantiva da palavra. Conforme o mesmo Cabral diria reiteradas vezes, sua psicologia e intenção pendiam para o elemento plástico em detrimento do melódico, o que o levaria a um texto poético naturalmente mais conectado com a realidade dos objetos e circunstâncias, aquilo que tem eco na definição de Ezra Pound como sendo fanopeia, realidade visual. De acordo com esse preceito, a transposição de um texto poético teria que obedecer a uns critérios bem definidos segundo essa sua feição mais voltada à transcrição conceitual, imagística.

Admitindo-se como ponto de partida uma poesia estruturada e expressada desse modo, pode-se compreender essa postura hesitante: aquilo que é mais propício a uma recepção pelo que tem de imagem da ideia corporificada num “objeto” específico, como poderia ser trasladado a outra língua –outra realidade de pensamento– sem sofrer um processo de ambiguação? Admitindo-se, ainda, que a ambiguidade não é elemento bem-vindo no resultado textual e que o valor semântico conectado a certa intenção de concreção plástica tem grande peso na poesia cabralina, pode-se entender o receio à tradução pelo que ela traria de mutilação dessa exatidão ideal pretendida.

A austeridade sobre o entendimento das línguas como marcantes de realidades

simbólicas e concretas diversas, anota-se em outras atitudes do escritor com relação a questões de outras ordens. Por exemplo, quando perguntado sobre a eficácia dos processos psicanalíticos (como meio de buscar soluções para a dor de cabeça crônica que o afetava) responde que jamais se submetera à tratamento dessa ordem pelo fato de ter vivido a maior parte de sua vida adulta em países estrangeiros cujas línguas eram outras que o português falado no Brasil, tornando-se isso empecilho primordial para qualquer crença no resultado efetivo no tratamento. Em outro depoimento, confessa-se impressionado pela falta de compreensão do público português demonstrada nas perguntas de caráter semântico feitas logo após a encenação de *Morte e vida severina* em Portugal. Desse episódio, diz: “Não era só um outro país, era um outro universo.”, ressaltando a distância de identidade cultural como um entrave substancial para a comunicação.

Embora havendo tantos empecilhos que tornaram-se concretos, parte da obra de João Cabral foi traduzida a algumas línguas, porém não muitas se leva-se em conta a importância dessa obra no cânone da literatura brasileira. A partir desse fato, confirma-se e também entende-se, em parte, a incipiente projeção internacional da obra cabralina entre um público mais amplo e menos especializado.

Segundo o *Cadernos de literatura brasileira* dedicado ao escritor e a bibliografia crítica anotada, *Civil geometria*, as línguas que receberam versões traduzidas foram: espanhol, alemão, italiano, inglês, holandês, francês, tcheco e romeno (sendo que nessas duas últimas só há versões de poemas incluídas em antologias de literatura brasileira). Em nenhuma dessas duas obras (*Cadernos de literatura* e *Civil geometria*) menciona-se as traduções ao catalão. Trata-se de *L'Enginyer. Psicologia de la composició amb la faula d'Anfió i Antioda*, duas obras publicadas num só volume e *Els tres malvolguts*. Sobre as demais traduções, a maioria se dá por meio de pequenas seleções ou antologias. No caso do francês, nada foi traduzido da obra poética além de *Morte e vida severina* e o ensaio sobre Joan Miró⁷⁸. O número de obras traduzido ao alemão rivaliza com o que foi vertido ao castelhano, indicando que não houve um empenho maior –nem por parte do escritor e, possivelmente, nem de editoras e tradutores– em publicar a obra em castelhano. Exceção feita ao interesse pelo conjunto da obra por parte do poeta Ángel Crespo, que levou a cabo um trabalho consistente nesse sentido (esse tema

⁷⁸ Ainda assim, acredita-se, porque essa foi uma exigência do *marchand* do pintor, representado pela Galeria *Maeght* de Paris, pois o mercado mais prolífico para sua obra era francês e internacional à época da publicação do ensaio.

será tratado com minúcias no capítulo posterior a este)

Uma constatação relevante é que o livro que mais foi traduzido integralmente é *Morte e vida severina*, indicando que esse foi o que mais interesse editorial e de público despertou a partir do conjunto da obra, fato que não coadunava exatamente com a projeção que o escritor pretendia para seu trabalho, no sentido de que ele considerava essa uma peça “menos trabalhada”, principalmente no aspecto formal, porque feita, segundo ele, sob encomenda e às pressas, além de que a projetara, idealmente, a um público específico que, avalia, nunca atingiu:

Eu tenho a impressão de que [Morte e vida severina] é um poema fracassado. Escrevi para esse leitor ou auditor do romanceiro de cordel, para esse Brasil de pouca cultura, e esse Brasil nunca manifestou nenhum interesse por ele. Quem manifestou interesse por ele foi o Brasil das capitais, o Brasil que vai aos teatros. Foi um grande mal-entendido. Quem gosta dele é a gente para quem eu não escrevi. E a gente para quem eu escrevi nunca tomou conhecimento. (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 110)

Ainda tendo-se em conta que, em geral, as escolhas das editoras ao publicar têm relação estreita com a questão comercial, o fato de que essa obra específica tenha sido a mais traduzida também pode ser reflexo de que o interesse pelo Brasil, em outros países, seguia sendo orientado por uma visão da cultura que perpetuava a imagem de país destituído e miserável materialmente, escolha tendenciosa que só acentuava o caráter folclórico e que, certamente, desagradaria a João Cabral, tendo ele uma visão bem definida e nada alegórica do regionalismo nordestino.

Além de todas essas questões acima destacadas, tenha-se em vista o fato de que a qualidade de algumas dessas traduções foi duramente questionada pelo autor. Referindo-se às versões em francês e espanhol de *Morte e vida severina* (não especifica exatamente quais, mas a declaração foi dada em 1968, dois anos depois da publicação da versão assinada por Ángel Crespo e Gabino-Alejandro Carriedo): “É caso de polícia. A coisa [textos das versões] não tem nada a ver com o que escrevi. Tornaram tudo cor-de-rosa. Uma pena.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 107). O desagrado, nesse caso, parece dizer respeito ao tom que adquirem as traduções, brando com relação ao que projetara o autor, que privilegiou a ironia e o humor negro para que o tom dramático, já inerente ao que se narra (a tragédia dos nordestinos que migram para fugir da seca, mas que acabam por ser apanhados no caminho pela morte) não fosse sobressalente. Além do mais, as versões levam em conta um certo

folclore nordestino da miséria que não interessava ao autor, partidário, pelo contrário, de uma crítica expressa pela crueza da situação exposta.

Dois anos antes dessa declaração de repúdio, a versão operística da peça havia sido encenada no *Gran Teatre del Liceo de Barcelona* sob o título *Severino: auto de navidad*, com música do mexicano Salvador Moreno (que foi apresentado a Cabral pelo casal Santos Torroella). Também tem-se notícia de uma apresentação em Sevilha, naquele mesmo ano, com montagem do *Teatro Universitario de Sevilla*, conforme confirma carta datada de 15 de dezembro de 1966 cujo remetente é Francisco Abascal (pelo aferido nos próprios temas tratados na missiva, é possível que Abascal tenha sido secretário de João Cabral em Sevilha e responsável por gerenciar seus assuntos nessa cidade depois da partida do escritor).

Contrariando a opinião austera de Cabral sobre o texto de *Morte e vida severina*, encontrou-se, por exemplo, um artigo assinado por Carlos de la Rica e publicado em janeiro de 1968 no periódico ABC, de Madrid, que faz uma crítica positiva à obra original e sua tradução.⁷⁹ Aliás, e ironicamente, é possível corroborar a recepção extremamente positiva que o auto de natal cabralino teve em todas as cidades onde foi representado (Nancy, Paris, Lisboa, Coimbra, Porto, além das já citadas Barcelona e Sevilha), através de textos, principalmente jornalísticos, que foram publicados na imprensa dos países por onde a peça foi apresentada⁸⁰ e dos prêmios angariados.

Sobre o conjunto das traduções, também é relevante destacar que muitas dessas tarefas foram levadas a cabo por escritores, a maioria deles poetas, como é o caso de Crespo, Carriedo, Mária Russotto, Carlos Germán Belli. Ao inglês, a tarefa de verter uma seleção de poemas foi confiada a Elizabeth Bishop. Além desses, poemas esparsos foram traduzidos pelos poetas norte-americanos Kerry Shawn Keys e Richard Zenith. O responsável pela tradução ao alemão foi Curt Meyer-Clason, conhecido por ter vertido grande parte da obra de Guimarães Rosa a essa língua (além da obra de outros escritores brasileiros, como Machado de Assis, Jorge Amado, Clarice Lispector, Drummond de Andrade, entre outros). O caso da tradução ao alemão de contos e novelas de Guimarães Rosa é especialmente logrado – segundo a crítica literária, e o próprio Rosa, consideravam– no que diz respeito à parceria

⁷⁹ Por questões de direitos autorais, o artigo não pode figurar na seção ANEXOS deste trabalho, como se pretendia, mas pode ser consultado na hemeroteca do periódico espanhol ABC, na página *web* do mesmo.

⁸⁰ Fragmentos de alguns desses textos publicados em jornais franceses como *Le monde* e *Le figaro* podem ser encontrados no livro *Civil geometria*. Ver dados em REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

entre escritor e tradutor; entre outros aspectos, devido a que Guimarães Rosa conhecia bem a língua alvo e a que manteve correspondência com Curt Meyer-Clason, discutindo ativamente as questões em torno aos problemas e soluções de traduções propostos⁸¹. Atitude quase antagônica à de João Cabral com relação às traduções de sua obra, mesmo porque, conforme ele mesmo confessa, não tinha especial propensão a manter correspondência escrita⁸². Ainda assim, Meyer-Clason tinha em alta consideração esse trabalho específico e apontou algumas dificuldades em verter a poesia de Cabral ao alemão. Respondendo à pergunta sobre que autores brasileiros traduzira ao alemão, confirma o seguinte (apud MAMEDE, 1987, p. 348), provando um conhecimento profundo das intenções e escolhas estéticas de João Cabral:

[Traduzi] Muitos poetas, de Bandeira pra cá. [...] Três livros de João Cabral de Melo Neto, talvez um dos meus trabalhos prediletos. Com *Morte e vida severina* fiz um poema radiofônico que foi transmitido na época do Natal por muitas estações, vários anos seguidos. No ano passado, para a feira de Frankfurt, preparei desse texto uma edição em livro, refeita várias vezes para recriar a rima. É o mais difícil, porque Cabral escreve de fora para dentro, não quer a consonância fácil, mas sim a assonância, que tem de ser refletida criticamente. Acho que esse é o maior poema desta metade do século.

O diálogo incipiente, ou inexistente, entre Cabral e Crespo sobre o tema traduções poderia ser também reflexo de um desacordo por parte do poeta quanto ao conjunto do que se traduziu no que diz respeito a temas. Ao seu biógrafo, ele confessa que Crespo teria “um certo preconceito contra a Andaluzia” (grifo nosso), por isso prescindindo, em suas seleções, de alguns poemas dedicados a essa parte da Espanha cujos temas tratados eram absolutamente caros ao escritor brasileiro. De fato, no artigo de 1964⁸³, publicado em *Cuadernos Hispanoamericanos*, Crespo e Bedate analisam que há uma certa visão romântica em como Cabral aborda as touradas e o *flamenco* nos poemas, porém fazendo uma ressalva, de certa forma contraditória: “*En ese mismo libro se enuncia el tema que dará lugar a los mejores poemas de Cabral sobre España: Andalucía.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 330). “Alguns toureiros”, por exemplo, que a fortuna crítica do autor aponta como poema

⁸¹ A correspondência entre Guimarães Rosa e Curt Meyer-Clason durou desde o ano de 1958 até o ano da morte de Rosa, em 1967, tendo sido publicada no Brasil.

⁸² De fato, interrogada sobre se havia alguma correspondência entre João Cabral e Ángel Crespo tratando de assuntos de tradução, Pilar Gómez Bedate, viúva do tradutor, responde negativamente, repetindo o mesmo dito por Cabral, que ele não era afeito a escrever cartas. No entanto, pode-se comprovar, pelo farto conjunto de missivas que manteve com amigos, como é o caso de Lauro Escorel, que talvez a Cabral não lhe resultasse agradável manter correspondência de caráter estritamente profissional.

⁸³ *Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto.*

fundamental para a demonstração do mecanismo metacrítico e de um método particular de composição, Crespo e Bedate consideram como um poema menor, portanto não o incluindo na seleção traduzida.

Para finalizar esse panorama geral da questão, é conveniente assinalar que, apesar de não ter sido um entusiasta da tradução, João Cabral apoiou o amigo e poeta Manuel Bandeira, com quem mantinha diálogo estreito, em várias tarefas de tradução da poesia castelhana e catalã e em análises da história da literatura da Espanha (escrito a que Bandeira se dedicou) inclusive enviando material literário original e inédito, difícil de ser adquirido no Brasil naquela época. Também anota-se o convite ao amigo e poeta Alfonso Pintó⁸⁴ para traduzir uma seleção de poemas brasileiros editada e impressa por conta de João Cabral pelo selo Livro Inconsútil, provando que ao escritor interessava apoiar objetivamente a tradução e divulgação de poesia brasileira na Espanha tanto quanto da poesia espanhola no Brasil. A *plaquette* se chama *Antología de poetas brasileños de ahora*⁸⁵ e inclui poemas de Murilo Mendes, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Frederico Schmidt e Vinícius de Moraes.

Quanto a intenções não concretizadas de publicação da obra de João Cabral em castelhano, anote-se o interesse de Octávio Paz, que declarou em entrevista concedida em 1972 (apud MAMEDE, 1987, p. 416):

Não importa que João Cabral de Melo Neto seja brasileiro, na medida em que fotografa uma realidade típica de uma cultura, por assim dizer, latino-americana. [...] Cabral, como Julio Cortázar, Nicanor Parra, Bioy Casares e eu próprio, somos da mesma idade, compondo uma geração crítica que sucedeu a uma geração de vanguarda. [...] Essa geração começou a escrever numa época em que a vanguarda já havia se expressado e o gosto literário buscava a volta à ordem. Por estas razões e afinidades, gostaria de publicar João Cabral. O Brasil dá a impressão externa e superficial de um país tropical e retórico. A lição de seus poetas é exatamente contrária. Drummond, como um poeta de rigor psicológico e João Cabral, como um poeta geométrico.

É notável a análise pelo que desmitifica do espelhismo da tropicalidade e a cultura de países de climas quentes. O depoimento também se torna relevante pela conexão que traça entre própria experiência literária de Paz e a de Cabral, além de sugerir outros laços familiares

⁸⁴ Pelo que se tem conhecimento, Alfonso Pintó era funcionário da Embaixada do Brasil em Barcelona, mas logo se destacou para João Cabral como literato e poeta.

⁸⁵ Ver lista completa de todas as *plaquettes* publicadas pela Livro Inconsútil em ANEXOS.

com autores latino-americanos; analogia, infelizmente, só apontada e não profundamente interpretada. Do mesmo modo, fica apenas como intenção o projeto de publicação de outras versões de traduções da obra cabralina na América Latina por influência de Octávio Paz.

5.2 João Cabral como tradutor

As dificuldades que Cabral considerava inerentes ao processo de tradução não o desestimularam a praticar essa atividade: praticou-a pouco, como se disse, porém com coerência, aplicando a ela princípios extremamente meticulosos, como se verá.

Traduziu de três línguas de origem ao português: castelhano, catalão e inglês. Dessa última, verteu cinco poemas de Robert Bringhurst para a antologia de *Nova poesia americana quingumbo*⁸⁶. (Bringhurst, por outro lado, traduziu ao inglês alguns poemas do brasileiro). Que se tenha notícia, traduziu outros três poemas (de William Carlos Williams, Amy Lowell e Charles Edward Eaton) para a coletânea *Videntes e sonâmbulos*⁸⁷. Sabe-se também que apresentou uma proposta de tradução de poemas de Thomas Hardy à Editora José Olympio, infelizmente recusada.

Apesar do longo tempo de permanência de João Cabral na Espanha e em países de língua oficial hispânica (Paraguai, Equador e Honduras) e do conhecimento que tinha da literatura espanhola, da qual possuía uma biblioteca representativa, traduziu pouco do castelhano ao português: apenas duas obras que foram publicadas por editoras brasileiras: *Os mistérios da missa*⁸⁸, de Pedro Calderón de la Barca, e *A sapateira prodigiosa*, de Federico García Lorca, que traduziu a pedido da diretora de teatro Maria Clara Machado, com o propósito de que se encenara a peça pela companhia Tablado. De fato, em 1953, estreiou-se o texto teatral de Lorca no Rio de Janeiro a partir dessa tradução. Nota-se o fato de que esses são textos de peças teatrais e que, além deles, não tenha publicado (que se tenha conhecimento) nenhum texto de natureza poética traduzido diretamente do castelhano.

⁸⁶ Publicado pela editora Escrita, em 1980, tendo como organizador o poeta Kerry Shawn Keys.

⁸⁷ Publicado pelo Ministério de Educação e Cultura do Brasil em 1955 com organização e seleção de Oswaldino Marques.

⁸⁸ Ver demais detalhes em REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Não obstante essa pequena amostra, sabe-se que o poeta planejou, por longo tempo, uma publicação em que figuraria não só como tradutor, mas também como editor pela Livro Inconsútil, de uma antologia de poemas sobre o tema das touradas, para a qual chegou a fazer uma seleção.

Uma das próximas publicações –ainda está longe de pronta– é uma antologia que estou organizando, como poemas de autores espanhóis modernos que tenham como tema as “corridas de touros”. Ando metido nisso desde que aqui cheguei e de um certo modo habilitado a explicar, em notas, certos termos que os leitores brasileiros não podem perceber. Essas notas não são tão fáceis como a princípio pensei. Se é verdade que algumas das dificuldades são facilmente explicáveis, outras são mais difíceis e outras difíceis. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 33)

Pela que se constata na declaração, há possibilidades de que o trabalho de tradução tivesse sido iniciado à época em que o comunica a Manuel Bandeira, porém, se existem, não há constância desses documentos no acervo pessoal do poeta e tampouco em nenhum arquivo nos quais se fez levantamento bibliográfico para o presente trabalho.

5.3 Traduções de poesia catalã

O catalão foi a língua da qual João Cabral mais extraiu material para tradução efetivamente publicada, sendo mais consistente a seleção de quinze poetas catalães, de cada qual elegeu uma poesia representativa segundo seu critério de gosto. Além dessa seleção, traduziu três poemas curtos de Carles Riba que se comentará a seguir.

5.3.1 *Tankas*

Além da intenção de publicação da antologia taurina, João Cabral também interessava-se em dar a conhecer, no Brasil, a obra do poeta Carles Riba, pois o considerava “o melhor poeta catalão vivo”. Isso é o que comunica a Manuel Bandeira recém chegado a Barcelona e já ambientando-se com a língua e literatura catalãs, que ocupava-o também como

um projeto privilegiado de tradução e divulgação:

Depois do seu livro concluído, vou começar a composição de uma revista trimestral chamada *Antologia*. A revista não terá programa formulado, mas secretamente perseguirá um duplo sentido existente no seu pretensioso título: o de dar um balanço no numeroso contemporâneo e o de procurar a expressão de um qualquer através do ato de escolher. Atualmente, esse problema da possibilidade de expressão numa seleção pessoal me obceca. [...] Esta revista será dirigida pelo Lauro Escorel, por mim e por um outro. Já está convidado, para ser esse outro o Antonio Candido de Mello e Souza. [...] Para o primeiro número já temos: a) um ensaio de Antonio Houaiss sobre o vocabulário de Carlos Drummond de Andrade; b) “*El alejandrino en la poesía castellana del presente*”, nota e antologia de um rapaz daqui; c) 25 *tankas* de Carles Riba, o melhor poeta catalão vivo, traduzidas por mim (sua pergunta sobre aqueles autores me fez criar vergonha. Comecei a ler e a aprender a língua do país e em sua literatura descobri enormes coisas). (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 60, 61)

A revista planejada, que teria sido um meio privilegiado de intercâmbio entre a literatura brasileira, catalã e castelhana, também não se concretizou⁸⁹. Em consequência, como outras que foram anunciadas por Cabral, também dessas traduções não foram encontrados indícios, além de três *tankas* de Carles Riba traduzidos ao português e publicados, curiosamente, na revista catalã *Ariel. Revista de les arts*. Supõe-se que esses três *tankas* fariam parte da seleção dos 25 a serem publicados em *Antologia*, pois a carta anunciando o projeto de publicação data de fevereiro de 1948 e as traduções aparecem no número 16 de *Ariel*, datado de abril de 1948.

Por detrás dessa iniciativa de publicação, esteve a mediação de Joan Triadú, poeta e crítico literário catalão, fundador da Revista *Ariel* e um dos responsáveis pela definição da linha editorial predominante na mesma. Sobre a orientação temática e propostas de *Ariel*, Glòria Bordons [s/d] diz o seguinte :

La revista pretenia fer una revisió del passat amb tot el rigor que calgués, per tal de mostrar allò que fos digne d'ésser revalorat de cara als més joves. Començà amb l'orientació vers el mite Rosselló-Pòrcel i la seva voluntat, com la de Poesia fou totalment eclèctica. Per això, Joan Triadú ha parlat de la revista dient que estava entre l'avantguarda i la normalització, entre Foix i Riba. Així, tot i que la seva línia dominant pugui ser la classicista, també s'hi pot trobar una empremta avantguardista, donada bàsicament per les figures de Josep Palau i Fabre, Joan Perucho i Jordi Sarsanedas.

⁸⁹ O curto tempo dessa primeira permanência de João Cabral em Barcelona, sendo logo removido para Londres e depois enfrentando uma trajetória de mudanças constantes de países, pode estar na origem do fato de que não tenha firmado-se como o editor que gostaria de ter sido. Ainda assim, são muitas as suas realizações no terreno da cultura e intercâmbio, inclusive como tipógrafo e editor da Livro Inconsútil, nesses curtos 3 anos iniciais vivendo na Espanha.

Joan Triadú tinha trato pessoal com Carles Riba e era figura assídua nas tertúlias promovidas pelo escritor aos domingos à tarde em sua residência da *Avinguda Republica Argentina*; encontros que ficaram conhecidos através do depoimento de vários escritores que deles participavam e que foram de grande transcendência para discussão das questões que permeavam a literatura, além das discussões dedicadas à situação política e cultural da Catalunha. Sabe-se que a ligação entre Riba e Triadú era estreita no que diz respeito aos interesses literários, tanto que o segundo foi o responsável pelo texto que compõe o epílogo do livro *Estances*, de Riba, em seu relançamento em 1947.

Com respeito à mediação de contato entre o poeta brasileiro e Riba, e ainda como confirmação de gestões concretas de João Cabral para a promoção do intercâmbio entre culturas, encontrou-se no acervo de correspondências de Carles Riba uma carta resposta a Joan Triadú, datada de 24 de setembro de 1948, na qual Riba confirma a presença em um certo jantar na casa de Cabral em que encontrariam-se os dois poetas, ainda com a presença de Triadú:

Estimat Triadú: Convençut que vindria acabat de dinar, he sortit per un parell de coses urgents. Em sap greu: excusi'm. Em ve bé dimecres pel sopar a casa el Sr. Cabral. Em reca, i recarà a ella, que no hi podrà venir la meua muller. Si li fa gràcia que V. i jo anem a la casa plegats, enviïm un mot, per correu mateix, a casa indicant-me on i a quina hora li sembla que ens trobem. (RIBA apud GUARDIOLA, 1991, p. 353)

Se houve esse encontro específico, não se sabe de fato, porém sabe-se que Cabral esteve pessoalmente com Carles Riba mais de uma vez. Assim o conta o poeta, de passagem, em carta (sem data, provavelmente de 1948) enviada ao amigo Lauro Escorel, naquela época exercendo atividade em Wellesley College (E.U.A.) onde Jorge Guillén também era docente:

Seu contato com o Jorge Guillén me entusiasmou. O fato em si, a descrição e as consequências que v. pode tirar dele para v., perdido nessa triste América. Mais para adiante, me conte outras coisas do poeta. Assim que volte para Barcelona mandarei o livro para que v. o entregue. Peça-lhe falar a ele do Carles Riba, que o conhece bem e que sempre fala nele com muita simpatia. (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

De todo modo, os encontros com Carles Riba não garantiram o produto final que Cabral planejara, a antologia poética na qual estava trabalhando intensamente, como confirma mais de uma vez. De toda forma, o registro desse interesse pela poesia catalã está na tradução

e publicação dos três *tankas* de Riba vertidos ao português (e ainda de outros que não foram publicados, mas que estão registrados em cartas aos amigos) e de uma seleção de poemas e poetas, quase todos da mesma geração cronológica de João Cabral. Ainda na introdução a essa pequena seleção, confirma o quanto estava dedicado à leitura da poesia catalã: “Algum dia apresentarei, também, uma outra série desses poetas mais antigos e, especialmente, uma seleção de poesias desse mesmo Riba, cuja transposição para a língua portuguesa tenho a ponto de concluir.” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 277)

Com relação à revista *Ariel*, sua linha editorial privilegiava a colaboração de representantes do que era contemporâneo nas artes catalãs durante o fim da década de 1940 e início da de 1950, ao lado de representantes já consagrados da literatura e outras artes. Ainda sobre as conexões que levaram João Cabral a ter participação naquele número específico da revista, pode-se também contar como possível a intervenção de membros do *Dau al set*, movimento que aparece bem representado naquele número emblemático, não obstante tivessem surgido, mais tarde, diferenças entre as orientações editoriais de ambas as revistas, resultantes de divergências mais amplas de tomada de postura diante das artes: mais no sentido das vanguardas europeias no que diz respeito aos jovens de *Dau al set*. Conforme explica Glòria Bordons [s/d]:

El número 16 (abril del 1948) representa un dels pocs punts de contacte entre aquesta revista i Dau al set, l'altra gran revista del moment, ja que s'hi publica un sonet de Joan Brossa, un dibuix de Josep Ponç, un article de Joan Perucho sobre la pintura de Ponç i també es parla de João Cabral de Melo. Així mateix, en el darrer número, el 21, es dóna notícia de Dau al set, tot dient que és una revista constructiva i conservadora, atreta pel misteri i que parla sobretot de coses antigues i mai vistes, la qual cosa ens aclareix la visió que un grup tenia de l'altre.

Com respeito ao modo de apresentação das traduções de João Cabral na revista, não têm destaque especial, sendo os poemas posicionados ao final, na seção denominada “Notes”. Vão acompanhadas de um pequeno texto, sem assinatura (mas que acredita-se ser de autoria do redator chefe, Triadú) e que serve como breve apresentação do poeta brasileiro. Percebe-se uma intenção nesse fragmento que, antes que remarcar as questões inerentes aos textos traduzidos em si, ressalta o que Cabral, como estrangeiro, assimila da cultura local em pouco tempo de estadia na Catalunha, demonstrando mais um orgulho local e o que tal fato representa de curioso e atípico, antes que de verdadeira interpretação e entendimento de sua

significação. Essa atitude devia ter sua razão dado o contexto em que se vivia, de hostilidade por parte do governo central à língua e à cultura locais a que publicação se opõem através de suas propostas editoriais. O interesse de um intelectual estrangeiro, nesse sentido, é tomado com significação mais política do que literária. Diz, integralmente, a nota que acompanha as traduções:

João Cabral de Melo Neto, poeta i diplomàtic brasileny que resideix ací al servei del seu país, ha assimilat en poc temps prou elements de la nostra cultura per a donar-nos amb les seves traduccions d'algunes Tannkas de Carles Riba una mostra de la seva sensibilitat exquisita i amiga. Heus ací uns exemples de com, de poeta a poeta, no hi ha secrets en idiomes germans. (ARIEL, 1948, p. 40)

Consta, ao final dos textos, outra nota que menciona o último livro de João Cabral publicado à época e que faz referência ao seu tipo de dicção poética, aproximando-a à de Riba: “*João Cabral ha imprès personalment i a casa seva, el seu llibre de versos Psicologia da composição, on aprofundeix cap a la personalitat del poeta amb una nítida austeritat d'expressió i un lirisme que es manté en la línia de les proximitats Guillén-Riba i en certa manera, Valéry.*” (ARIEL, 1948, p. 40)

Os *tankas* são poemas cuja métrica obedece à composição de origem japonesa de mesmo nome e foi a forma escolhida por Carles Riba para compor uma série de textos poéticos publicados, originalmente, em *Del joc i del foc* (1946). São composições que exigem um máximo de concentração no tema, pois seu espaço físico de expressão deve ser breve, somando cinco versos divididos em 31 sílabas, cuja contagem não obedece, porém, à métrica portuguesa. Nesse caso, conta-se a sílaba gramatical segundo a divisão 5-7-5-7-7, preceito a que Riba obedece integralmente nos três *tankas* selecionados. O mesmo não é reproduzido, no entanto, em nenhuma das versões de Cabral. Para efeito de análise contrastiva, transcrevem-se as três peças, original e tradução:

Tanka XII

*Diré llimones,
pomes rosades, roses,
sal i petxines,
i es pensaran que passes
entre els jardins i l'ona.*

Direi limões,
maças rosadas, rosas,

sal e concha,
e pensarão que passas
entre os jardins e a onda.

Tanka XXXVI

*Tristes banderes
del crepuscle! Contra elles
sóc porpra viva
Seré un cor dins la fosca;
porpra de nou amb l'alba.*

Tristes bandeiras
do crepúsculo! Contra elas
sou púrpura viva.
Um coração serei, na escuridade;
de novo púrpura, com a alba.

Tanka XXXVIII

*Com qui reposa
en l'amor o en l'onada,
fill de la guerra,
dorms en la innumerable
falda absent de la fuga.*

Como quem repousa
no amor ou na onda,
dormes, filho
da guerra, no inumerável
regaço ausente da fuga.
(ARIEL, 1948, p. 40)

Admitindo-se a propensão investigadora do escritor, tanto quanto seu rigor, é improvável que João Cabral se tivesse imposto essa tarefa de tradução sem conhecer a natureza original de um *tanka*. Considera-se, então, que se “burla” a sua forma, é por uma operação de releitura. Resta pensar, nesse caso, em quais seriam suas intenções ao conduzir as escolhas desse modo.

Quando os poemas originais e as traduções são dispostos lado a lado, percebe-se logo que a questão métrica do *tanka* não foi o valor a orientar a transposição dos textos, já que cada uma das peças traduzidas apresenta uma divisão silábica diversa entre si e, todas elas, uma diferença silábica com relação à estrutura original de um *tanka* (por exemplo, a primeira delas aparece com a divisão gramatical 4-7-4-7-7). O estrato ressaltado é o do significado, privilegiando-se a escolha de acordo com o conteúdo semântico das palavras transpostas, que guardam maior ressonância com os vocábulos da língua de origem. Em suma, a escolha parece ter sido orientada dando-se precedência ao entendimento geral da mensagem antes que do estrato fônico. O terceiro dos *tankas* mostra como se faz a transposição de modo a manter

a coerência da ideia que quer ser comunicada: permuta-se o terceiro e o quarto versos ainda que à força de cambiar a unidade linguística; preserva-se o conteúdo com relação ao original e ainda cuidando da correspondência semântica em português. O mesmo processo se dá nesses versos: “*Seré un cor dins la fosca;/ porpra de nou amb l’alba.*” que passam a ser, depois de uma pequena mudança na ordem dos elementos, “Um coração serei, na escuridade:/ de novo púrpura, com a alba.”

Percebe-se, desse modo, a busca do que pode-se considerar uma literalidade do conteúdo que apoia-se na opção de liberdade formal: a desambiguação é buscada, neste caso, com relação ao significado.

5.3.2 Aproximação à poesia catalã de sua geração

Em correspondência enviada a João Cabral pouco tempo depois de mudar-se para Barcelona, Manuel Bandeira interroga sobre os poetas catalães e comunica que incluíra na última edição de seu livro *Noções de história das literaturas*, de 1946, uma menção às letras e a alguns poetas catalães. Sentindo-se motivado pela pergunta, toma-a quase como desafio e inicia estudos de catalão para ler a poesia feita nessa língua, na qual descobre “enormes coisas”, conforme afirma em carta resposta que data de dois meses antes da publicação daquelas primeiras traduções em *Ariel*.

Com um intervalo de quase um ano –tempo suficiente para uma avaliação e abordagem minuciosa da questão sugerida por Bandeira– Cabral responde ao amigo fazendo um comentário crítico negativo com relação aos escritores catalães mencionados em *Noções de história das literaturas*. Àquela altura, o poeta já demonstrava um julgamento crítico acurado, apontando, não sem ironia, o nível pouco confiável da seleção sugerida a Bandeira pelo crítico Otto Maria Carpeaux, e comparando os nomes sugeridos ao de poetas brasileiros da época cujas obras não lhe eram particularmente estimadas:

Evidentemente Carpeaux não consultou um boa enciclopédia ao lhe fazer as indicações sobre literatura catalã. Imagine v. que uma pessoa escreva serem os bons poetas brasileiros de hoje: Menotti del Picchia, Tasso da Silveira, Olegário Mariano, etc. Pois alguns dos nomes que ele lhe deu são os Menottis daqui. Isso sem falar nos que ele esqueceu. (MELO NETO

apud SÜSSEKIND, 2001, p. 82)

Os poetas catalães cuja qualidade da obra é questionada por João Cabral são os *noucentistes* Guerau de Liost, Josep Maria Millás-Raurell, Josep Maria de Sagarra, Joan Arús i Colomer, Ventura Gassol i Rovira, Joaquim Folguera i Poal.

Além da iniciativa em tomar contato pessoal com essa poesia, incentiva Manuel Bandeira a uma aproximação com a literatura catalã ao promover o envio de material que contribuísse para ampliar o (quase inexistente) repertório sobre esse tema em publicações brasileiras. O impacto das leituras de poesia catalã foi comentado algumas vezes em missivas do poeta; destaca-se o seguinte fragmento, escrito também a Bandeira, pelo que expressa da emulação poética que houve nesse contato:

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. E alguns há que merecem: Verdaguer, Costa i Llobera, Alcover, Maragall; posteriormente: Josep Carner, Guerau de Liost, J. M. López- Picó, J. M. de Sagarra, Carles Riba; e a geração dos nascidos neste século, na qual há outros muito bons. 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 as quais esta, que me parece excelente (não a tradução): [...] (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 88)

A carta é enviada de Hostalets de Baleynà, em julho de 1948, local onde Cabral desfrutava de férias com a família. Naquele verão, dedicou seu tempo livre a leituras e exercícios de tradução da poesia catalã. Enviou alguns desses trabalhos ao amigo para que os avaliasse: além dos três *tankas* divulgados em *Ariel*, envia dois outros também de Carles Riba e versos de Josep Maria López- Picó e de Joan Maragall⁹⁰.

A partir dessa imersão na língua e na poesia catalã e dado o entusiasmo que dela se origina, sente-se motivado a levar a cabo a seleção e tradução de poetas contemporâneos, além dos de alguns representantes da tradição em cujas obras via características que o interessavam.

Naquela mesma época, fazia parte do conselho editorial da *Revista Brasileira de Poesia*, publicação periódica que foi um importante meio de divulgação literária no Brasil

⁹⁰ Com exceção dos *tankas* já reproduzidos, todos os demais versos traduzidos por Cabral e enviados a Bandeira estão transcritos em ANEXOS (p. 425).

entre 1947 e 1956. A revista era iniciativa de poetas da mesma geração cronológica de João Cabral (a comentada geração de 45) tendo à sua frente os críticos e poetas Domingos Carvalho da Silva e Péricles Eugênio da Silva Ramos. Apesar de que as orientações poéticas de Cabral e os que eram considerados como parte de sua geração estivessem em choque (em muitos sentidos), no periódico houve espaço tanto para a crítica feita por Domingos de Carvalho à *Psicologia da composição*, como para que outros críticos questionassem os poemas intimistas do mesmo Domingos. Ainda cabiam no critério da revista, demonstrando certa amplitude de visões, o texto da conferência de João Cabral, *Poesia e composição* e traduções que marcaram uma época criativa da publicação de obras literárias mundiais no Brasil (muitas delas assinadas por Péricles Eugênio, que foi um prolífico tradutor do francês, espanhol e do inglês). Além da colaboração de Cabral com o texto da conferência sobre poesia, figura uma seleção intitulada *Quinze poetas catalães*, publicada no número 4 da *Revista Brasileira de Poesia* que apareceu em fevereiro de 1949, ano em que o brasileiro estava estabelecido em Barcelona.

A partir da proposição original de Cabral, ao traduzir uma poesia tão desconhecida no Brasil, somada a um dos estímulos editoriais da revista, consolidou-se a publicação de quinze poemas escolhidos pelo tradutor. Porém, alguns trâmites tiveram que ser feitos com anterioridade para que tal seleção figurasse na revista. Além daquela mediação de Joan Triadú para que Cabral entrasse em contato pessoal com Riba, encontrou-se na correspondência de Rosa Leveroni mantida com Josep Palau i Fabre, ambos poetas da mesma geração e colaboradores de *Ariel*, uma menção a essa outra iniciativa e às demandas por detrás dela:

Em demana notícies sobre l'Antologia que prepara el Sr. João Cabral de Melo Neto. Jo només puc dir-li que el poc que en sé, va notificar-m'ho un dia per telèfon en Joan Perucho, que em digué que aquest senyor preparava l'edició al Brasil –em penso– de les seves traduccions de 15 poetes nostres, i que entre ells hi érem Vostè i jo (és una antologia de poesia jove, encara que crec que inclou també Manén i Garcés) i que demanava amb urgència dades biogràfiques i, a ésser possible, fotografies de tots nosaltres. (LEVERONI apud BARENYS RUÍZ, 1998, p. 45)

Entende-se, então, que o escritor Joan Perucho, um dos redatores de *Ariel*, foi o responsável pelas mediações –pelo menos com os dois poetas mencionados– para viabilizar a proposta de tradução. Da relação que houve entre Cabral e Perucho, encontrou-se um texto no periódico catalão *Avui*, com data de março de 1995, no qual o segundo conta algumas

circunstâncias do encontro com o brasileiro:

Precisament, en aquest mateix any [1947] s'instal·là a Barcelona João Cabral de Melo Neto, poeta brasiler, per ocupar un càrrec diplomàtic al consolat del Brasil. Cabral seguia amb interès les manifestacions de la literatura catalana, que tenien lloc escadusserament, a conseqüència de la prohibició pública del català. [...] Cabral em dedicà un exemplar d'O engenheiro i em convidà a casa seva a parlar de poesia mentre preniem cafè in continent en unes diminutes tasses que semblaven didals. [...] No recordo quin any m'encarregà professionalment un informe de la legislació espanyola sobre l'emigració, encàrrec difícil de fer efectiu per les "minses" verbes" o "verves" que rebia. (PERUCHO, 1995, p. 54)

O texto segue em tom memorialístico, fazendo menção a que Cabral editava *plaquettes* de poesia e também ao fato que apresenta o poeta Alfonso Pintó a Perucho. Termina por fazer o comentário sobre o primeiro livro de Cabral recém lançado na língua catalã, *L'Enginyer. Psicologia de la composició amb la faula d'Anfió i Antioda*. Infelizmente, não menciona a questão da tradução dos poetas catalães por João Cabral (Joan Perucho, ele próprio, um dos escolhidos a figurar na seleção) e a possível participação que teve nessa empreitada.

5.3.3 Seleção de poetas catalães: texto de introdução

Do trabalho de seleção que saiu a público, constam quinze poetas cada um representado através de um poema. O que primeiro ressalta, é a ordem cronológica em que esses poetas figuram, respeitando o critério que vai do mais velho ao mais jovem, sendo todos eles nascidos depois do início do século XX, conforme expõe o tradutor no texto que faz as vezes de introdução. No entanto, há nuances mais detalhadas e significativas na base desse processo de escolha que são explicitadas nessa introdução elucidativa, apesar de curta. Esclarece sobre esse critério:

Como disse, o princípio do século XX não está aqui como critério psicológico. Na verdade, a posição dos poetas catalães incluídos nesta antologia não difere essencialmente dos poetas catalães imediatamente anteriores, isto é, dos poetas catalães que vieram depois de Josep Carner, nascido em 1884, entre os quais se encontra, por exemplo, o mestre de quase todos os que são aqui dados a conhecer: Carles Riba, em minha opinião o

autor mais considerável da língua catalã. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 277)

Conforme sublinha, não coloca esses poetas lado a lado por critério “psicológico”, como ele denomina, ou por questões de conteúdos poéticos em consonância; antes, o critério que dá unidade e estrutura comum e essencial ao conjunto escolhido é o da língua, mais especificamente o de uma postura comum diante dela: “A ter que definir a posição dos poetas posteriores a [Josep] Carner, eu diria, sem que desrespeite por isso as diferenças individuais de cada um deles, que é a sua posição de defesa, defesa tensa, da língua catalã.” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 277). João Cabral não tem como consideração primordial para sua escolha, portanto, que essa geração a qual dá voz em língua portuguesa seja a que vem imediatamente depois dos *noucentistas* –bem representados, na poesia e em seus ideais, por Josep Carner. O que destaca é a “posição de defesa tensa da língua”, distinção de critério que será comentado com mais detalhes na seção a seguir.

As questões alimentadas por João Cabral naquele primeiro encontro com a Catalunha, como se vê, têm um fundo de marcado interesse pela história do país, da cultura. A língua catalã não poderia deixar de ser um dos temas de seu enfoque e investigação, principalmente diante do que o seu uso escrito representava naquele ínterim de defesa da autonomia da Catalunha por parte de intelectuais e artistas; de reação contra uma tentativa provocada de *linguicídio*. E essa investigação é por ele levada a cabo em conexão com a poesia, com aquilo que ela representa de defesa e permanência (não só literária) dessa língua em um ambiente de coerção cultural: “Invocar a situação da língua catalã é absolutamente importante para justificar tal definição, por ser, afinal de contas, a poesia, primordialmente, um uso da linguagem.” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 278).

Sua opinião sobre a Catalunha estava, dessa forma, intimamente atrelada a uma posição política de defesa de um patrimônio que, ao que tudo indica, Cabral considerava em sintonia natural com a noção de pátria, daquilo que se demonstra como profundamente ligado a uma existência geográfica e cultural de marcada idiosincrasia, do que se limita, em termos definitivos, com a visão que o escritor tinha do que é regional –na admissão de ser a forma legítima de alcance do universal. O escritor assume, desse modo, clara consciência da questão do território e alinha-se com as questões de identidade locais pleiteadas por alguns intelectuais catalães com quem convivia.

Conforme já ressaltado, a introdução às traduções é relativamente breve, talvez

por isso mesmo –e bem de acordo com o estilo de escrita cabralina– direta na abordagem da questão em termos de estabelecer um panorama geral e informativo, ainda mais se é admitido que o texto tem também como meta explicitar um assunto inédito para o público a que se direciona. Sendo assim, o escritor vale-se de dados históricos, estatísticos, geográficos e culturais para sustentar a sua explicação, utilizando-os como meio de aproximação ao problema. No entanto, há espaço para exposição, ao lado do dado informativo, de uma análise nada imparcial:

Pois o fato dessa língua românica, falada (e não exclusivamente) por cinco milhões de pessoas, própria de uma região que se caracterizou sempre por uma situação geográfica de passagem (passagem de guerreiros, na reconquista; de mercadores e soldados; passagem entre Castela e a França, a Itália, o Oriente), ter sido sempre obrigada a defender seu caráter próprio contra influências numerosas e poderosas, me parece suficiente para explicar a fisionomia atual dessa poesia, à qual o conhecimento das novas teorias relativas à existência da linguagem se veio acrescentar, dando-lhe o aspecto presente que a faz uma poesia mais de professores e filólogos do que de jornalistas, de conscientes mais do que de inspirados. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 278)

A partir desse ponto, o autor inclina-se a uma interpretação que –do mesmo modo que no estudo sobre a obra de Joan Miró e no prefácio de *Em va fer Joan Brossa*– tem como fundamento alguns parâmetros associados à evolução de sua obra; nesse caso, utiliza-se da dicotomia consciência/inspiração como explicação para uma poesia que se vale da linguagem, do conhecimento de seus mecanismos sintáticos, a partir de uma abordagem filológica que leva em conta a sua normatização, portanto, a sua transcendência através de meios sistematizados de transmissão. Considera o contexto de limitação e a necessidade que dele se deriva fatores decisivos no sentido de fazer dessa poesia um meio potente de expressão e de sobrevivência da língua. Sobre esse ponto, atualiza a questão para o público leitor expondo o que ele entende por necessidade de preservação da língua, fazendo uma engenhosa transposição do local para uma acepção global:

Modernamente, é fácil compreender-se uma maior crispação verificada nessa atitude de autodisciplina e lucidez, se tomamos em conta a porcentagem de pessoas não catalãs que acorrem atualmente à Catalunha, atraídas por possibilidades de vida mais fácil numa região altamente industrializada; e (fato este último mais importante para os poetas mais jovens ou em elaboração), se levarmos em conta o fato de ser esta uma língua já não ensinada nas escolas, só impressa em livros de caráter puramente literário e, absolutamente, desprovida de imprensa e, finalmente,

se nos damos conta do que tudo isso representa de negativo para a existência de um idioma e, portanto, de uma literatura. (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 278)

A publicação da seleção em questão obedece também a um apelo mais geral contra as consequências socioculturais causadas pelas interdições vividas na Catalunha, admitindo um caráter de crítica e denúncia. A interpretação, porém, anuncia a intenção psicológica do autor, que projeta, na atitude dos poetas que elege, a consciência plena de suas escolhas com base em conhecimento “científico”, ou conhecimento não empírico, em todo caso: “Evidentemente, em tais condições, não é possível, sem o grande risco de estar escrevendo em outro idioma, uma atitude romântica de abandono à pura espontaneidade e uma cega –ou, mais justamente, enceguecida– entrega ao impulso de criar.” (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 278)

Nesse caso, segundo a interpretação particular de Cabral, a fórmula contida na sugestão “romântica”, enquanto correlativa a “abandono” e “espontaneidade”, significaria uma ameaça a essa língua e à poesia em que nela se expressa por negligenciados os códigos linguísticos socialmente aceitos, necessários à sua reconstrução ou retomada.

Por tudo isso, o autor considera que a posição peculiar dos escritores catalães que ele seleciona é “materialista diante da criação poética”. E finaliza por sugerir que essa postura deveria ser seguida também por “parte dos poetas de outros idiomas não ameaçados”, aqui reforçando a natureza de lição, ou aspecto “didático”, que ele retira da atitude dos poetas traduzidos e –segundo pode-se interpretar– admite como válidos para o panorama da poesia brasileira à época, na qual ele criticava, justamente, a proeminência da poesia intimista, muitas vezes taumatúrgica, “inspirada” antes que “esforçada” (segundo termos usados pelo próprio autor). De certa forma, Cabral vê na poesia catalã com que se depara nas páginas de *Ariel* e nas obras a que tem acesso por intermédio dos amigos, uma posição de invenção e sentido de preservação diante da situação histórica, que os conduz a essa postura que ele analisa e cujos ideais de construção emula.

5.3.3.1 “Quinze poetas catalães”

Os poetas selecionados para a antologia foram Marià Manent (1898-1988), Pere Quart, pseudônimo de Joan Oliver (1899-1986), Tomàs Garcés (1901-1993), Rosa Leveroni (1910-1985), Bartomeu Rosselló-Pòrcel (1913-1938), Joan Teixidor (1913-1992), Salvador Espriu (1913-1985), Joan Vinyoli (1914-1984), Josep Romeu i Figueras (1917-2004), Josep Palau i Fabre (1917-2008), Joan Barat (1918-1996), Joan Perucho (1920-2003), Joan Triadú (1921-2010), Jordi Sarsanedas (1924-2006) e Jordi Cots (1927).

Figurando como autores não só de poemas, mas de textos críticos, analíticos e também de uma expressiva quantidade de traduções de textos literários ao catalão, todos esses escritores selecionados para a antologia tiveram participação, mais ou menos ativa, em *Ariel*⁹¹ (para além de outras coincidências mais substantivas que possa haver entre eles).

Segundo Joan Perucho⁹², havia um acordo entre os redatores da revista prevendo que cada um deles dirigiria um número em sistema de rotação. Esse mecanismo garantiria a participação assídua de todos aqueles jovens poetas que compartilhavam entre si alguns interesses estéticos, para além de diferenças individuais de expressão e interesses sociopolíticos –principalmente no que dizia respeito à normatização do catalão e preservação de aspectos de sua cultura. Certo é que tinham em *Ariel* um meio de fazer circular suas obras e reflexões críticas; um dos cerne da publicação era, justamente, a defesa marcante da língua e da cultura, que Cabral também assume no texto que abre as traduções. Marcando a postura *catalanista*, em 1947, na comemoração de aniversário do periódico consta a seguinte nota ao final da edição: “*Ariel emprèn el segon any de publicació en defensa de la cultura catalana.*”.

Com relação à participação intensa dos poetas que fazem parte da seleção cabralina em *Ariel*, já no primeiro número (saído a público em maio de 1946) aparece um poema do próprio fundador, diretor e redator, Joan Triadú, seguido de outros dois cujas autorias são de Josep Romeu e Josep Palau i Fabre, também redatores. A seguir, apresenta-se um texto crítico de autoria de Manent sobre a última obra escrita de Rosselló-Pòrcel, *Imitació*

⁹¹ Mesmo Rosselló-Pòrcel, falecido prematuramente em 1938, tem representação na revista através de análises de sua obra e amostras da mesma.

⁹² Em entrevista ao jornal *Avui* em março de 1995. Ver informação completa em REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

del foc (1938). Abrindo espaço à tradição, aparece a tradução assinada por Carles Riba do canto VIII da *Odisseia*. No segundo número, aparece uma amostra da obra poética de Rosa Leveroni, Salvador Espriu e Joan Perucho, além de uma crítica a *Elegies de Bierville*, de Riba. No terceiro, figuram poemas de Joan Barat e Joan Vinyoli; também uma crítica assinada por Tomàs Garcés. No sexto número, um fragmento poético de Josep Carner é publicado, marcando bem esse movimento pendular entre privilegiar tanto a tradição quanto a vanguarda, porém uma vanguarda que não se pautava pela ruptura radical mas que, antes, tinha como um dos meios de orientação o que já estava consagrado na literatura catalã.

É provável, corroborando-se essas referências e coincidências temporais e de interesse, que a seleção dos poetas a constar da antologia de Cabral tenha sido feita a partir das leituras de *Ariel*, que ofereceram ao tradutor material tão farto, quanto raro, para a época. Sobre esse contato com as publicações catalãs e o interesse despertado pela história e cultura locais, conta a Bandeira em carta de julho de 1948:

Entrei em contacto, aqui, com um grupo de jovens escritores catalães que publicam duas revistas. Clandestinas, esclareço, porque o catalão, desde 1939, é perseguido aqui. A princípio não podiam nem falar; a partir do desembarque dos americanos na África, passaram a tolerar a língua oral; a partir de 1945, fim da guerra, passaram a permitir os livros em catalão, se em pequenas tiragens fora do comércio; e, finalmente, de um ano para cá, permitem os livros –com restrições– mas não as revistas e os jornais. Como eu ia dizendo acima, conheço esses jovens catalães, ávidos de intercâmbio e de que se conheça, fora da península, sua “cultura ameaçada”. Por isso, seria para eles de grande importância que v. fizesse um capítulo sobre a literatura deles [...] (MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 89)

Sem dúvida, as publicações a que se refere são *Ariel* e *Dau al set*. Conclui-se o anterior não só pelo fato das relações mantidas por Cabral com artistas e intelectuais ligados a essas publicações, mas também porque o período pós-guerra e pós-instauração do regime fascista –notadamente as décadas de 1940 e 1950– foi quase totalmente estéril para as publicações periódicas na Catalunha (conforme pode comprovar consultando-se o *Arxiu de revistes catalanes antigues*). Destaca-se, do que Cabral conta no trecho transcrito acima, as referências históricas e o caráter de crônica de situação atualizada da língua catalã que apresenta ao amigo. Sabendo aproveitar-se positivamente da boa entrada que tinha nos meios artísticos, devido à relativa imunidade que gozava como representante diplomático brasileiro, é relevante essa ideia que se impõe de um liame entre esses dois universos, por um lado mostrando-se o próprio poeta interessado em fomentar as trocas culturais e divulgar a situação

enfrentada pelos catalães com relação ao uso de sua língua e ao cerco restritivo em torno à sua cultura.

Com respeito à seleção de que se trata, por mais que algumas dessas expressões poéticas possam estar definidas a partir de ideias e intenções com grandes afinidades com as escolhas compositivas de Cabral, em nenhum dos poemas escolhidos pode-se detectar alguma proximidade mais substantiva. De todo modo, Marià Manent foi representante do *noucentisme* catalão e grande parte dos jovens poetas antologizados se posicionava entre as vanguardas emergentes e o *noucentisme*, tendo ainda em vista, mesmo que de maneira mais difusa, os valores exclusivos dessa “doutrina” que buscava expressões de constância, clareza e ordem nas artes. Pere Quart posicionava-se histórica e eticamente através de sua obra, o que também poderiam ter sido motivos complementares para figurar nessa seleção com o poema “*Les decapitacions*”; Tomás Garcés, de cuja obra é selecionado o poema narrativo, “*Llegenda*”, impõe-se como um poeta em que a crítica da obra acompanha a evolução da mesma. No entanto, constata-se que as vozes dos selecionados são, cada uma a seu modo, diversas da voz poética que Cabral assumia, encontrando-se, entre as mesmas, também ecos simbolistas, como no poema de Marià Manent que abre a seleção, “*Lloança del fang*”, ou a comunicação de realidades sensíveis, em grande parte dos poemas representada pela intenção cognoscitiva em relação a elementos naturais, como é o caso de “*Cançó*”, de Rosa Leveroni e “*Juny*” de Josep Romeu.

Entre os antologizados, apesar das diferenças individuais demarcadas por João Cabral, pode-se detectar alguns traços comuns e consistentes a partir da leitura conjunta dos poemas, sendo o mais abrangente o tema da morte que é onipresente e que está, no plano lexical, em conexão, com os elementos de realidades ou sensações associadas à natureza –ou à ausência e melancolia que ela sugere– e, em menor escala, ligado à certa espiritualidade ou mesmo à religiosidade. Não é esse, no entanto, um traço incomum tomando-se a questão de modo bem mais amplo, já que todos aqueles poetas viviam experiências ligadas a um ambiente de guerras e se encontravam sob choque de exceção imposto em 1939; de fato, em alguns poemas, de maneira mais marcante que em outros, essa morte está em relação direta com as imposições que ameaçavam a continuidade da língua catalã. De todo modo, e talvez pela própria censura virulenta da época, essa temática não é expressada através de tom confessional, antes se vê estampada em uma abrangência que comunica a ideia do que é passageiro, cíclico e frágil.

Apesar dessas tangências, a intenção estrutural que parece sustentar a lógica mais anterior dessa proposta –aquela que está sugerida no texto de abertura às traduções– diz respeito à maneira como se apresenta literariamente uma língua que encontrava-se sob um estado de indefinição. Na verdade, o que destaca-se dessa particular aceção da escolha dos poemas antologizados é a situação histórica no que afetava o idioma escrito, literário, especificamente poético, e suas consequências.

É relevante também ter em vista o processo de criação literária desses escritores diante do fato das proibições históricas ao catalão como língua oficial de escolarização –que certamente os afetou a todos e os forçou ao bilinguismo ao mesmo tempo em que a língua materna ocupava âmbitos clandestinos. Tenha-se também em conta a questão em torno aos esforços normativos por iniciativa de Pompeu Fabra, ainda em suas bases originais e inconclusos, e também uma certa tentativa de tratar a linguagem literária com atitude purista, herança *noucentista*. Essa situação complexa está, com certeza, na raiz da constatação de Cabral em sua introdução, ao afirmar que a fisionomia daquela poesia era particular, pois tratava-se de uma poesia marcante desde “uma posição de defesa”, portanto, feita por “conscientes”: essa é a coesão destacada por ele do conjunto. No cerne daqueles processos criativos devia estar, forçosamente, uma opção clara de manuseio da linguagem literária a partir desses elementos não totalmente sedimentados da língua e seu uso, o que, segundo a interpretação de Cabral, exigia o máximo cuidado nas escolhas e extrema acuidade, ou uma verdadeira atitude de filólogo. Esses poetas são postos lado a lado por sua expressão comum de formadores de uma tradição literária na qual se lançam com atitude vigilante de quem tem a consciência da importância de transmissão de uma língua.

Nesse sentido, destaca-se da seleção o “*Monòleg d’Esther*”, texto selecionado da obra de Salvador Espriu retirado da peça *Primera història d’Esther*. O fato de haver sido composto entre 1947 e 1948 –portanto finalizado em data muito próxima à sua publicação em versão em língua portuguesa– aponta também para a contemporaneidade expressa pela seleção: o marco histórico era absolutamente relevante para a delimitação do problema levantado por João Cabral na base de sua proposta. *Primera història d’Esther* é uma obra teatral e foi composta como um testamento da morte da língua catalã e representada pela primeira vez com direção de Jordi Sarsanedas:

Primera història d’Esther, que és ensems una obra literària i espectacular de

primer ordre, neix de la reflexió de l'autor sobre les conseqüències del desenllaç tràgic de la Guerra Civil i les dures circumstàncies històriques de la postguerra. Espriu, que era prou conscient de les dificultats de comprensió d'una obra escrita en "una parla moribunda ja quasi intel·ligible per a molts de nosaltres", sabia tanmateix que volia mostrar la riquesa i la varietat de registres expressius lèxics i estilístics d'una llengua amenaçada. En aquest sentit, va decidir confeccionar el discurs literari que millor podia escaure's a l'univers simbòlic i al·legòric representat a través d'una farsa de titelles. (GALLÉN, 2011)

O monólogo de Espriu escolhido por Cabral representaria, então, algo como a *pièce de résistance* dessa seleção tomando-se o molde da “defesa tensa da língua” que ele propõe. O texto, como um todo, através da representação da situação atualizada do catalão, propõe consistentes questionamentos sobre o tema. Nessa acepção, Espriu faz um uso absolutamente ponderado da linguagem no sentido de realmente representar as suas mais abrangentes feições, de maneira a aproximar-se criticamente àquelas mesmas situações corriqueiras vividas pela sociedade catalã naqueles momentos. Desse modo, utiliza com precisão vários registros da língua, desde o mais “raso”, familiar e de rua, incluindo a gíria, as falas típicas de grupos minoritários; até aquele tido como representativo do “bom gosto”, conhecido por “*llengua literària*”. Assim, coloca no centro da cena inúmeras possibilidades expressivas (o próprio Espriu, na justificativa de *Primera història d'Esther*, anuncia sua intenção de livrar o catalão da pressão do bom gosto que sobre ele pesava, declarando sua intenção de princípios.)

Salvador Espriu, ao fazer o percurso de variações de registro da língua em *Primera història d'Esther* parte de uma abordagem compositiva extremamente elaborada demonstrando seu grande conhecimento e domínio sobre as unidades lexicais e a matéria sintática que utiliza, fazendo uma aproximação científica à matéria linguística e literária, porém de um modo dessacralizador, mostrando um conhecimento delas muito mais amplo que as normativas poderiam sugerir, mas tampouco sem prescindir das mesmas.

Do monólogo do personagem bíblico Esther, escolhido por Cabral, destacam-se as últimas duas estrofes por representarem a síntese do assunto geral tratado na peça:

*Ai, enemic camí
de les hores i l'aigua,
galop d'altius arquers
contraris a l'estàtua
de sal de qui volgué
esdevenir de marbre!*

*Si et tombes, els teus ulls
glaçaran esperances.*

*Poble trist, amb record
de ciutats molt cremades.
No t'acull cap repòs
d'ombra bona, de casa.
Només somnis, al fons
de la meva mirada.*

(MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 292)

Com relação às escolhas técnicas feitas pelo tradutor ao verter os poemas ao português, dá-se o mesmo que no caso específico da tradução dos *tankas* de Carles Riba, sendo a prioridade assumida a favor do sentido, do valor semântico –de preferência o mais emparentado da língua destino com relação à língua de origem, num movimento de transmissão mais direta– deixando-se as questões métricas e sugestões musicais em um plano de fundo. Conclui-se, dessa forma, que o valor assumido como mais relevante na tradução dos poetas catalães é a comunicação do conteúdo, o que também confere ênfase ao caráter histórico, de denúncia social que essas poesias apresentam. Transcreve-se, para efeito de análise comparativa, a tradução das duas últimas estrofes do “Monólogo de Esther”:

Ai, inimigo caminho
das horas, das águas,
galope de altivos archeiros
contrários à estátua
de sal do que pensou
vir a ser mármore!
Se tu caís, os teus olhos
gelação esperanças.

Povo triste, à lembrança
das cidades abraçadas.
Nenhum repouso te acolhe
de sombra doce, ou casa.
Apenas sonhos, no fundo.

(MELO NETO apud SÜSSEKIND, 2001, p. 293)

O projeto de divulgação da poesia catalã no Brasil ia além dessa pequena amostra e tudo indica que uma das intenções principais era dar a conhecer o conteúdo das obras em sua representatividade histórica, colocando-se a tarefa da tradução em si a serviço de tal propósito: “Não tenho feito nada em poesia, senão traduzir poetas catalães. Que os há e muito bons. Espero algum dia reunir em volume todas elas, menos como criação literária do que como divulgação de uns poetas muito bons e muito simpáticos.” (MELO NETO apud

SÜSSEKIND, 2001, p. 39). Ao colocar em ordem primordial de importância a divulgação de poetas e poesias em outras línguas antes que o trabalho da tradução literária, dá proeminência ao original e à questão do que a expressão individual representa na criação poética como um todo a partir de contextos regionais e históricos específicos.

5.4 Considerações finais

João Cabral alguma vez declarou ser a tradução “o aniquilamento da poesia”, frase que, para além do que expressa de uma atitude de interiorização de uma radicalidade nas escolhas compositivas, parece ser mais retórica que assumir um valor verdadeiro em sua experiência como tradutor. Em realidade, o desconforto confesso com relação ao trabalho de tradução e a preocupação central com relação aos procedimentos em torno dela assumem traços que estão na base da atitude psicológica do escritor, em sua insistência a favor da clareza; em uma ocasião dada, questionado sobre o ato de escrever, afirmou: “Acontece que o movimento do escritor não é escrever para criar ambiguidades. Ele deve escrever contra a ambiguidade.” (MELO NETO apud ATHAYDE, 1998, p. 53). Pelo visto, aplica a mesma regra aos seus textos traduzidos.

Os textos vertidos ao português por iniciativa de João Cabral determinam o que para ele eram objetivos a se cumprir através da própria literatura como manifestação cultural, que era assumir os desafios da comunicação e da expressão. Interessam-no, antes de mais nada, as questões que pudessem trazer, em sua raiz, proposições universais e que, ao mesmo tempo, servissem para tratar dos temas regionais que a ele interessavam. Sendo assim, ao focar-se sobre a atitude dos poetas catalães, chamando atenção para o fato de não se furtarem ao compromisso social com a língua e de buscarem soluções nesse lastro circunstancial, problematiza a questão poética como tomada pelos seus coetâneos no Brasil, provocando acerca da necessidade de que as soluções –que ele qualifica como materialistas– adotadas pelos catalães, seriam dignas de ser consideradas por poetas de outros idiomas, mesmo que tais idiomas não estivessem sob ameaça.

É relevante lembrar que o panorama político do Brasil nessa época, em que vivia-se sob a ditadura do chamado “Estado Novo”, do presidente Getúlio Vargas, também era de

restrições para a sociedade em geral, embora a situação não fosse tão controlada e proibitiva como na Catalunha. Mais de uma vez, condenando uma atitude da poesia que se fazia naquele momento, Cabral lamentou que os temas sociais tivessem sido relegados, justamente diante do panorama dado, em prol de temas espirituais. Ao sugerir que se tomem como exemplo essas soluções adotadas pelos poetas catalães que seleciona, utiliza-se do próprio meio de publicidade de alguns poetas de sua geração, a *Revista Brasileira de Poesia*, para fazer uma provocação bastante direta.

Sobre o intercâmbio que inicia-se com a publicação de traduções, tanto em *Ariel* quanto através dessa proposta na *Revista Brasileira de Poesia*, não se tem a desejada continuidade configurando, portanto, como iniciativas isoladas em ambas as revistas. Pautas e motivos para colaboração subsequentes não faltariam, como pode-se perceber através de todo o entusiasmo que acompanha a atividade do escritor nessas demandas de intercâmbio que vê tão prolíficas. Justifica, como concorrentes a uma duração curta dessas relações e abandono de projetos no âmbito intelectual mantidos no primeiro período catalão, o fato do mesmo ter sido interrompido num ponto que parecia ser seu auge e num momento em que o poeta encontrava-se em plena força de ação no campo das ideias. Ficam as indicações históricas desses intercâmbios que, apesar de isoladas, oferecem suficientes dados para avaliar um período de produção criativa intensa.

6 TRADUÇÕES E TEXTOS REFERENTES À OBRA DE JOÃO CABRAL PUBLICADOS NA ESPANHA E NA AMÉRICA HISPÂNICA

6.1 Ensaio sobre a obra poética

O primeiro ensaio sobre a obra poética de João Cabral publicado na Espanha data de 1964 e é de autoria do tradutor e poeta, Ángel Crespo, em parceria com a filóloga e tradutora, Pilar Gómez Bedate. O texto, cujo título é *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto*, é um ensaio literário na medida em que faz jus à aceção que a expressão reserva de análise aprofundada a partir da abordagem e desenvolvimento de um tema e a subsequente mostra de seus resultados. Nesse sentido, pode-se dizer que o texto de Crespo e Bedate configura não só um ensaio inaugural, mas, curiosamente, o único (que se tem conhecimento após feita uma ampla pesquisa) a ser publicado na Espanha sobre a poesia do brasileiro. De toda forma, deve-se considerar a grande importância da publicação desse texto no sentido de que as propostas nele contidas tenham sido abrangentes e originais a ponto de se tornarem um marco interpretativo retomado na quase maioria dos outros textos que apareceram posteriormente na Espanha como prólogo a traduções desse conjunto poético.

O ensaio *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto* foi publicado no nº 8 da *Revista de Cultura Brasileña* e está dividido em duas partes principais, cada uma delas subdividida em algumas seções. À primeira parte dá-se o título de *La poesía como materia poética*, abrindo com a seção *Un poeta realista*, na qual uma das primeiras afirmações é uma espécie de justificativa geral na qual se dá notícia de que o poeta contemporâneo mais diretamente conectado com a vida e a literatura espanhola daquele tempo era Cabral.

Já no primeiro parágrafo, também se define o ângulo sob o qual a obra será abordada: o da evolução em direção ao realismo que culminava na publicação mais recente então (*Terceira feira*, reunindo *Quaderna* e *Dois parlamentos*; e *Serial*) e que os autores consideram a mais interessante, principalmente pelo fato de representar a consequência lógica do espírito crítico presente na obra do poeta. Suscitam o problema do realismo na arte em geral e sua adequação à experiência artística como “*el caballo de batalla de muchos críticos*”,

demonstrando uma preocupação em debater um assunto de relevância para os estudos literários da época. Para desenvolver seus pontos de vista, partem do debate em âmbito espanhol dando crédito, mais especificamente, ao colóquio *Realismo y realidad en la literatura*, originalmente celebrado em Madri em 1963. Dão nota da importância que o estudo da obra de Cabral poderia oferecer nesse debate sobre o realismo, tanto aos escritores espanhóis, quanto aos de qualquer nacionalidade, pois o consideram como “*uno de los más importantes poetas realistas de nuestros días*”, porém fazendo a ressalva de que seu realismo não configurava adesão a qualquer escola ou corrente que tivesse esse nome. Notam o fato de não haver, em Cabral, uma ruptura com a tradição, ainda assim observando um uso particular desses elementos tradicionais, “*exigentemente adaptados a los propósitos expresivos del poeta*”. Nesse ponto, parece estar um dos eixos interessantes sobre o qual a análise se concretiza como uma das mais logradas em língua espanhola: os autores inauguram uma visão da obra que daria pistas para a construção do tipo realista (tal como a defendem) que esteve nas bases da interpretação que o próprio Cabral faz da literatura ibérica que mais influência teve sobre a que ele praticou a partir desse contato.

Consideram que o conjunto poético analisado é marcado pela originalidade e traz uma visão “*personalísima y nueva*”. Tendo em vista esse fato, assumem a atitude de não recorrer a qualquer divisão preceptiva como forma de evitar equívocos ao analisar a obra. Partem, por escolha, da atitude que um poeta pode assumir diante de seu leitor, suscitando o problema –também ao gosto do dia– da comunicabilidade na poesia e situando o brasileiro entre aqueles que se adscvem a um processo intelectual, porém solicitando o leitor como “*partícipe del acto creador*”.

Nessa altura, expõem uma questão muito interessante por expressar também uma sutileza referente à maneira como João Cabral ia construindo certas conexões com a literatura de expressão castelhana. Ao falar das tentativas de estabelecer uma poesia de comunicação por parte da maioria dos poetas contemporâneos àquele tempo, detratam o que seria uma forçosa inclinação aos modos da poesia medieval (ou no uso de formas cultas do poema, ou, no outro extremo, de formas populares) deixando desatendidas as idiossincrasias da própria época. Em João Cabral, porém, Crespo e Bedate notam um uso atualizado dessas formas tradicionais, que tornam manifesto seu “*sagaz sentido histórico*”. Destacam que João Cabral é “*un poeta intelectual (...) 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 [...]” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 9).

Como não poderia deixar de ser num estudo inédito –e que se pretendia abarcador– sobre um poeta ainda desconhecido na Espanha, o ensaio traz, na seção denominada *Un poeta al margen de su generación*, uma extensa e cuidada “*ambientación geográfica*”, como a chamam os próprios autores, abrindo com uma breve notícia biográfica e logo passando à descrição do estado de Pernambuco, terra natal do poeta, e do Nordeste. Esses lugares são o mote para o que parece ser o verdadeiro objetivo dos autores, quer seja dar a conhecer espaços capitais na poética estudada, bem como o perfil dos homens que os habitam e alguns de seus costumes. Nesse sentido, a seção apresenta um verdadeiro arcabouço de palavras e expressões presentes na poética cabralina, o que confere ao texto um caráter paradigmático para as futuras aproximações à obra por parte de possíveis estudiosos da Península Ibérica, ainda que as descrições estejam carregadas de uma visão antropocêntrica que privilegia o exotismo usual. Introduzem, por exemplo, a figura do apanhador de coco, a do jangadeiro, a do retirante. Dos ecossistemas, destacam o mangue (“*zonas pantanosas*”), a caatinga (“*o bosque espinoso de los terrenos secos, llamada silva hórrida o, más poéticamente y por los indios aborígenes, bosque blanco.*”) (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 10). Destacam alguns rios da geografia, a paisagem dominada pela seca onipresente e até mesmo dão notícia de algum animal da fauna típica. Da literatura, destacam as histórias populares de cordel e sua conexão com os romances tradicionais ibéricos. Não obstante essa verdadeira contextualização geográfica e de elementos da obra, os autores fazem a ressalva de que a mesma não teria ligações com a literatura regionalista. E concluem:

Nada hubiera tenido, pues, de particular que Cabral de Melo hubiese derivado hacia el regionalismo, pero siendo, como es, el poeta que más profundamente ha asimilado la tradición poética popular de aquella región, es asimismo quien la ha sabido sublimar a un plano de validez universal merced a su inteligente comprensión de sus raíces ibéricas y al estudio directo de los modelos hispánicos. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 11)

Após a definição do contexto espacial, explicam a inserção do poeta em seu contexto histórico, introduzindo a expressão “geração de 45”, explicando algumas das características do grupo assim denominado e mencionando alguns de seus representantes.

Porém, em uma acertada interpretação, dão crédito ao poeta mais como precursor de correntes estéticas de gerações posteriores à sua (citam Concretismo, Poesia Praxis e Tendência) do que propriamente como representante da geração de 45.

Em *Más acá de los sueños*, discorrem sobre *Pedra do Sono*, o primeiro livro publicado, dando crédito a ele como ocupando “*una posición muy peculiar respecto de las tendencias poéticas de su época.*”, o que corrobora a afirmação de distância com relação à geração de 45. Em seguida, fazem uma análise bastante original (com relação aos ensaios sobre a obra publicados até a altura no Brasil), traçando um parentesco entre essa obra e *Brejo das Almas* (1934), de Carlos Drummond de Andrade. Estruturam a aproximação a partir do uso de versos de arte menor organizados em estrofes e “*en el ambiente entremezclado de magia y realidad que ambos poetas provocan con frecuencia en los libros mencionados*”. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 14)

Outro assunto sobre o qual o texto traz um ponto de vista atualizado, tanto quanto decisivo criticamente, diz respeito à possível influência surrealista em *Pedra do Sono*; influência que os autores não consideram particular, mas ambiental ou atmosférica, em suas próprias palavras. Chamam também a atenção para uma característica que observam no interior dessa obra, e que seria constante na poesia de João Cabral: “*la rigurosa crítica y selección del material poético y su racional disposición en el poema.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 15). Chegam a propor a aproximação da estrutura da obra com a do cinema –recurso comparativo que utilizarão mais de uma vez com relação a obras posteriores. Destaca-se um trecho da análise que também oferece essa proposição original:

Pedra do Sono es, aunque esté lejos de parecerlo, un libro narrativo. Se trata de una narración cuyo hilo discursivo nos parece más semejante al cinematográfico que al gramatical, puesto que está logrado por medio de imágenes yuxtapuestas extraídas del recuerdo. Pero no del recuerdo de aquello que el poeta ha contemplado despierto, sino de las imágenes oníricas. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 15)

Para falar do universo onírico particular de *Pedra do Sono*, recorrem ao ponto de vista exposto pelo próprio Cabral no colóquio *Considerações sobre o poeta dormindo*, e comentam, entre outros aspectos, a maneira particular como esse sonho –ou ambiente onírico– é abordado pelo poeta, através da memória, numa seleção consciente e permeada pelas faculdades críticas.

Em resumo, essa seção oferece uma análise claramente aprofundada de *Pedra do Sono* e suas características, inclusive trazendo algumas proposições originais e adiantando questões muito próprias da poética que estava configurando-se então.

A primeira observação que chama a atenção sobre *O engenheiro* é a coerência presente na poética e que é avaliada pelos autores através da evolução, nas obra posteriores, daquela preocupação com aspectos de investigação formal e com respeito à essência poética.

Definem, a partir desse ponto, a análise da relação com o real anunciada no princípio e adotam o termo “construtivismo racionalista” para descrever o método do poeta. Fazem também uma breve aproximação entre Mallarmé e Cabral, destacando a proeminência que ambos dão à forma e rigor no resultado obtido, porém mencionando a obscuridade alcançada na poesia do primeiro como efeito diverso do resultado logrado na obra do segundo.

Transcrevem o poema original que dá título ao livro e o analisam detidamente, inclusive oferecendo ao leitor espanhol a sua tradução ao castelhano ao pé da página (método que irão repetir com todos os poemas que ilustram o estudo). A abordagem escolhida da obra se faz no sentido da materialidade e do valor diurno pretendido. Afirmam, por exemplo, que “*el sueño inicial de Pedra do Sono está así transformado en pensamiento.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 23)

Procedem também a uma análise do poema “A mulher sentada”, do qual trazem à tona o estatismo e equilíbrio, conferindo qualidades plásticas de um quadro rigorosamente composto. “*Esta imposición de la quietud sobre el movimiento sigue, en El Ingeniero, un proceso que llega hasta la conversión en minerales de las personas y así en el poema Los Primos [...]*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 25). Em seguida, fazem breve análise de “Pequena ode mineral” e, logo, de “O poema” e “A lição de poesia”, ressaltando o caráter que a própria poesia tem como objeto principal de quase todo o livro e a antecipação que esses poemas trazem da obra futura, dominada pelo que chamam de “teoria do poema”.

A propósito de “O poema”, uma vez mais fornecem um pequeno enlace com Mallarmé ao destacar o modo como cada um deles reage diante da materialidade do poema, do papel em branco e da tinta, resolvendo a questão numa interessante proposta que coloca como distantes a abordagem de um da do outro.

Em *La esterilidad de la forma pura*, começam por destacar aquelas imagens que vão se fazendo recorrentes na obra até *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e*

Antiode, livro ao que se dedicam nessa seção. Fazem uma observação interessante sobre o que chamam um refinamento encontrado em *Antiode*: “*está compuesta por cinco partes de cinco estrofas cada una, cada parte con veinte versos que nos recuerdan en seguida las veinte palabras de El Ingeniero.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 28). A observação se refere aos versos de “A lição de poesia”, da obra anterior, que já marca a insistência do autor em limitar seus meios de maneira radical.

Destacam a postura de Cabral contra a poesia como achado do acaso ou expressão do subjetivismo e a favor da construtividade. Dão nota da postura detratora do poeta contra sua própria poesia como apresentada em *Pedra do Sono* e também contra alguns dos pressupostos defendidos no colóquio *Considerações sobre o poeta dormindo*. Analisam a questão da mineralização proposta em *Antiode*, fazendo a seguinte ressalva:

Pero es interesante observar que el verso, las flores, las plantas, etc. no son considerados como minerales gratuitamente, sino como resultado de un proceso mental en que su esencia es transferida a la palabra que las representa y que, escrita, es efectivamente mineral porque está reducida a tinta puesta sobre papel. Lo que Cabral pretende es manejar material lingüístico puro y por ello trata de cargar de sentido el significante (que es único e invariable), despojándolo de toda la carga de significados ajenos al primitivo, con que el uso lo ha ido impurificando. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 30)

Para introduzir a análise da *Fábula de Anfion*, recorrem à história original conforme narrada na mitologia e também ao reconto feito por Valéry. Passam a fazer um detalhado contraste entre as maneiras como os dois poetas interpretam a fábula, desde o cenário, os elementos que o povoam até a própria ideologia a partir da qual animam seus recontos: “*en el de Cabral no hay ni rastro del platonismo que encontramos en el de Valéry*”. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 32)

Pelo teor das proposições e aprofundamento de questões, a análise sobre a maneira como os dois autores tratam o mito grego destaca-se entre as que já foram feitas a respeito do mesmo assunto. Uma das conclusões dos autores diz: “*En su recreación de la fábula antigua, Cabral llega al punto culminante de la crisis de su primera experiencia de producción poética. La tendencia al nihilismo y la negación de la poesía que se advierte en su obra anterior halla aquí su clímax.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 33)

Após finalizar a análise de *Psicologia da composição*, iniciam a segunda parte do texto a que dão o nome de *La conquista de la realidad*, reiterando aquilo que afirmam ao

começo do ensaio, que é a presença de um realismo particular na obra abordada.

Dão nota das tendências da poesia brasileira das quais o jovem poeta se havia esquivado, como o regionalismo assumido por alguns autores do seu Nordeste natal, e sua corrente espiritualista que conduzia a uma poesia intimista e religiosa; logo suscitam uma pergunta provocativa, indagando-se sobre o porquê do isolamento espacial e temporal de João Cabral, sendo ele um escritor nordestino e, por que teria ele “ignorado” o esforço dos romancistas nordestinos em sua denúncia de certas condições sociais. A questão parece um tanto simplista, já que força um pouco a interpretação no sentido de uma esperada vinculação entre procedência e escolha de temas. É cabível, no entanto, enquanto interrogação sobre esse verdadeiro “desvio de regra” provocado pelo poeta, e segundo visto pelo olhar estrangeiro. Como resposta, sugerem que o próprio poeta talvez não quisesse sentir-se herdeiro desses escritores, logo levantando outra indagação sobre o porquê dessa postura última e a ela respondendo, de maneira um tanto etnocêntrica: *Porque sus esfuerzos no fueron capaces de producir resultados verdaderamente válidos debido a la falta de un instrumento formal capaz de proceder al levantamiento de la topografía espiritual y material de su tiempo y de su espacio.* (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 36)

Também suscitam um problema da poesia brasileira modernista e pós-modernista, que seria, segundo estimam, o do amadurecimento das questões ligadas à consciência formal. Destacam, a partir desse panorama, o esforço estilístico levado a cabo pelo poeta em suas primeiras obras como parte do aperfeiçoamento de seu instrumental, ou seja, da forma.

Seguem, então, com a análise de *Cão sem plumas*, da qual afirmam que é uma obra que representa a recuperação daquela flauta antes arrojada ao mar em *Anfion* e agora retomada através de um rio nordestino, o Capibaribe, colocando a ênfase no aspecto comunicativo.

A partir de ahora, Cabral, en posesión de su recuperado instrumento poético, se sitúa frente a sus realidades temporales y espaciales e inicia su levantamiento. No lo hará bruscamente, pecando de ingenuidad, es decir, renegando de su condición de poeta culto e intentando el remedo de las formas populares. Si bien es cierto que en la nueva actitud del poeta se observa un vehemente deseo de comunicación, no cede el autor de su condición de arquitecto. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 38)

Segue essas primeiras considerações uma longa interpretação do poema, parte por parte, que atenta para as imagens “surpreendentes” que o compõem e também para a forma

como é versificado. Assim como no caso do livro anterior, a análise é feita com detenção e destaca-se pelos argumentos estruturados de maneira original e engenhosa.

Propõem, a certa altura, uma aproximação com certos aspectos da poesia de Francis Ponge, cujo método João Cabral já havia evocado na poesia “O sim contra o sim”, do livro *Terceira feira*, lançado em 1961. É muito provável que os autores já conhecessem essa afinidade declarada. O comentário proporciona, então, um diálogo com a obra do poeta aportando elementos sobre os quais se distender a partir da evocação do próprio Cabral. Como extensão do mesmo comentário, voltam à questão daquele realismo particular que pleiteavam ao princípio:

En este sentido, la poesía de Cabral ofrece analogías con la del poeta francés Francis Ponge. Baste con decir que el proceso dialéctico, al hacerse subyacente pues no cabe duda de que la identidad de las cosas, al dibujarse fuertemente, provoca la visión de sus contrarias, creando a la vez una eficaz tensión imagen-ausencia—, elimina por completo el tono panfletario e ingenuamente demagógico que se advierte en muchos poetas realistas de nuestro tiempo. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 43)

Estabelecendo um diálogo com a crítica brasileira, trazem à discussão um texto do poeta Affonso Romano de Sant’Anna que fala sobre a tendência de contenção verbal experimentada na poesia iberoamericana das décadas de 1940-1950. Crespo e Bedate se dispõem, então, a estender sobre o comentário do brasileiro, ampliando a questão na discussão das formas estancadas utilizadas na poesia daquele decênio: “*las formas poéticas empleadas por estos escritores arrancan de la fase humanística, es decir, de las postrimerías de la época medieval.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 45). E nesse ponto, marcam a diferença de Cabral com os de sua geração: o poeta recorreria não às formas clássicas, e sim às arcaicas “*más fluidas y susceptibles de nuevos desarrollos*”.

Iniciam o comentário de *O rio* e *Morte e vida severina* dando constância da “experiência fascinante” desenvolvida pelo poeta a partir das formas medievais que adota. Também dão nota de que essa experiência duraria somente o tempo dessas duas obras e que, em seguida, o poeta voltaria a entrar em compasso com a contemporaneidade no que diz respeito ao uso de formas.

Também desenvolvem detalhada análise sobre *O rio*, analisando o tipo de verso nele utilizado e as relações de contiguidade com a versificação arcaica castelhana do *mester de clerecía*. Durante toda a análise, se fazem valer de fragmentos do poema, assim como nas

anteriores abordagens. Dão constância de outros aspectos relevantes na proximidade que detectam com o *Cantar del Mio Cid*: “*Tanto por el tono narrativo, por lo lineal del relato, como por el realismo de las descripciones y el lenguaje llano y poco fluido del poeta, podemos comparar el estilo de El Rio con el del Poema de Mio Cid.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 47)

Para analisar *Morte e vida severina*, fazem um paralelo com a análise anterior de *O rio* e vão anotando as diferenças centrais que há entre as duas obras. Concluem o seguinte:

En Muerte y Vida Severina no hay ni sublimación ni apenas dialéctica. La realidad se describe objetiva y fielmente sin miedo a presentar sus más hirientes aspectos; es más, éstos se acentúan, valiéndose a veces de una especie de humor negro que ahorra todo comentario. Es así, llana y crudamente, sin retórica alguna ni comentarios marginales, sin hipérbolos ni sentimentalismos, como el poeta presenta la verdad de unas vidas trágicas y nos hace partícipes de su obra, dejando a nuestro cargo el inevitable enjuiciamiento de la realidad que nos presenta. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 53)

Na seção *Realidad y síntese*, fazem um balanço de como a poesia que faz parte do chamado “tríptico do rio Capibaribe” aborda a realidade a partir de situações exteriores; enquanto que a obra anterior havia sido focada na realidade do próprio poema, ou realidade autossuficiente, como chamam. Advertem que, se a forma em cada um dos poemas do tríptico é diversa, isso se deve a que o poeta se encontrava em fase de busca, “tateando” em quanto a uma fixação formal em prol de dar protagonismo à realidade social.

Do seguinte livro analisado, *Uma faca só lâmina*, destacam a proporção formal e também o fato inédito, com relação à poesia anterior, de que ele traz considerações morais, segundo avaliam. Também falam do “fascinante prazer intelectual” que causa o desdobramento das imagens e conceitos desenvolvidos em torno às palavras faca, bala, relógio; o que aproxima o leitor “*a la idea de que la poesía nace del choque o fricción del instrumento poético con la realidad exterior, es decir que no debe ser tema de sí misma*”. Insistem no tom de inquietude e insatisfação que é dado pelas imagens culminando em um estado de alerta e lucidez pretendidos. Definem essa particular posição de lucidez na criação como exatamente equidistante à representada em *Pedra do Sono*, porém semelhante a que se vê em *Anfion*. No entanto, chamam a atenção para o fato de que o deserto que se apresenta em *Uma faca só lâmina* é “*elemento indispensable a la lucidez de la producción poética*”, enquanto que, em *Anfion*, era apenas símbolo de esterilidade, segundo creem.

Antes de iniciar o comentário de *Paisagens com figuras*, afirmam que, a partir desse livro, dá-se um aperfeiçoamento paulatino no que diz respeito à forma, “*pero el espíritu es ya el mismo e igualmente lo son la materia y su proceso de elaboración.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 59). Utilizam, como fundamento para o comentário, do conteúdo de uma conferência pronunciada por Cabral à mesma época em que lança *Paisagens com figuras*. O título do texto não é mencionado, porém é certo que se trata *Da função moderna da poesia*. Os autores o interpretam no sentido de uma busca da comunicação através da obra, entendendo que o poeta quer permitir “a entrada” a quem lê seus textos, oferecendo os resultados de sua experiência poética e possibilitando que se participe nela. Assume, assim, uma posição contrária ao hermetismo, segundo acreditam os críticos. Em seguida, apresentam uma proposição interpretativa original:

Cabral, al ir presentando cada uno de los aspectos que descubre en la realidad considerada, llega a insinuar una sintaxis poética que se asemeja, de un lado al montaje cinematográfico —que puede producir una obsesión mediante la sucesión de diversos planos de un mismo objeto— o a la de las artes plásticas, que basan su eficacia en la relación de sus diversos términos estéticos. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 60)

Analizam, detidamente, o poema “Festa na casa-grande” e logo concluem com uma aproximação à técnica cinematográfica, apresentando uma possibilidade interpretativa que está em sintonia com aquela proposta por José Guilherme Merquior no estudo introdutório às traduções de *Serial* publicados em 1962 na *Revista de Cultura Brasileña*. Corroborando o sentido dessa análise, os críticos também se detêm no poema “De um avião”, explicando a maneira como se maneja o processo visual a partir dele.

Sobre *Serial*, destacam a simetria, que agora extrapola da estrutura do poema à estrutura do livro. E passam a explicitar os alicerces desse esquema, a estruturação dos versos e as séries montadas. E contra uma esperada monotonia, possível exagero simétrico e distância, afirmam:

El libro se nos presenta, pues, como algo vertebrado, ponderado y calculado, pero, a la vez, rico de emoción y de contenido. Cabral nos da a entender que, para él, un libro no es una acumulación de momentos de inspiración caprichosamente ordenados, sino el producto de una conciencia lúcida y ponderadora; una obra de ingeniería para las necesidades del espíritu. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 64)

De *Quaderna*, último livro abordado no ensaio, referem-se aos dois temas que se revezam: Pernambuco e Espanha. Interessa destacar a maneira como os autores percebem a abordagem cabralina aos temas espanhóis nesta obra: “*España es paisaje y también humanidad pero una humanidad y un paisaje un tanto canónicos para el poeta. Queremos decir que lo español, lo profunda y popularmente español, se convierte en regla moral y estética.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 64, 65)

O poema “A palo seco” –que também será focado em outro estudo dos autores– é escolhido como objeto de análise, segundo parece, pelo fato de representar uma interpretação diversa a partir de temas espanhóis, retirando deles justamente a carga de “*tipismo*” ao mesmo tempo em que insere uma visada analítica apurada. Nesse sentido, a conclusão a que os autores chegam sobre esse tema também é elucidativa de uma maneira distanciada de ver a obra, desde um ponto de vista ibérico que buscaria outros aspectos diferentes daqueles tomados pela crítica brasileira, abrindo possibilidades interpretativas relevantes e inéditas, como a que segue:

Contrasta fuertemente la interpretación que este poeta brasileño nos ofrece de lo popular español con la llevada a cabo, sobre todo a partir de los años veinte, por los poetas españoles autores de la llamada poesía neopopular; tan próxima al tipismo para forasteros, que ha terminado por degenerar en letra de canción aflamencada. Es que lo popular hay que verlo como Cabral lo ha visto: en profundidad, dejando a un lado lo accidental, que suele ser producto de la interpretación ajena, y buscando lo substancial. (...) afirmamos que su estética ha sabido fundir lo ibérico, lo iberoamericano de Pernambuco, con lo hispánico y que, a través de este poeta brasileño, lo español ha sido un elemento importantísimo de la síntesis de elementos cultos y populares que ha producido una de las obras poéticas más importantes del Brasil y, en general, de los últimos decenios. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964a, p. 67)

De maneira bastante didática e elucidativa, terminam o texto reforçando aqueles pontos que, para eles, parecem cruciais com relação à estética na obra do poeta brasileiro, e que, paulatinamente, vão se incorporando como parte do processo de amadurecimento da obra. Relacionam, dessa forma e como encerramento do ensaio, a preocupação formal subjacente e também a explícita; a lógica “implacável” no desenvolvimento da técnica poética; a tomada de contato com a realidade física e social através do “tríptico do Capibaribe”; o desejo de comunicação direta e, finalmente, a volta ao construtivismo formal.

Como conclusão, avalia-se –a partir da pesquisa que fundamenta este trabalho– que o ensaio do qual se acaba de fazer uma retrospectiva configura, até o presente, o texto

mais aprofundado e teoricamente coeso sobre a obra poética de João Cabral publicado por estudiosos sob o ponto de vista da formação de literatura hispânica.

Como referência bibliográfica explícita, os autores citam o crítico brasileiro José Guilherme Merquior, de cuja análise sobre a obra cabralina tiraram uma citação para, em seguida, dar outro ponto de vista diverso. Por outro lado, demonstram também uma certa continuidade e diálogo com o pensamento expresso nos estudos do mesmo sobre a obra do brasileiro.

6.2 Prólogos ou introduções a traduções da obra

Em primeiro lugar, destaca-se que a metodologia utilizada neste capítulo prevê que a apresentação do material abordado esteja em ordem cronológica de publicação.

É também importante destacar que não se pretendeu listar todos os textos de João Cabral traduzidos ao castelhano: incluíram-se as traduções de obras na íntegra ou antologias a partir da obra, pois geralmente são esses trabalhos os que vêm acompanhados de textos que configuram análises ou comentários mais estruturados.

Quanto a traduções de poemas avulsos, só aparece quando tem alguma importância específica (como a primeira tradução de Joan Brossa ao catalão e outra de Pere Gimferrer). Sendo assim, excluiu-se a catalogação de poemas avulsos de Cabral traduzidos, geralmente, em livros de antologia da poesia brasileira em geral publicados na Espanha e América Hispânica, que são muitos e que, quase nunca, aportam algum comentário mais além do que tem caráter biobibliográfico.

6.2.1 Joan Brossa e a primeira tradução publicada na Espanha

Conheci a poesia de Cabral naquele tempo (começo dos anos 50). Ele me autorizou a traduzir três poemas, se não me engano do livro *O engenheiro*, que foram publicados na revista *Dau al set*.

Joan Brossa

A pequena seleção inaugural de poemas de João Cabral publicada na Espanha foi traduzida à língua catalã e é fruto dos primeiros contatos que o escritor teve com intelectuais na Catalunha. O trabalho de tradução foi iniciativa de alguns participantes do grupo vanguardista *Dau al set* e esteve a cargo de Joan Brossa; à época, um jovem escritor buscando uma dicção poética própria.

Brossa foi o responsável por verter ao catalão três poemas do livro *O engenheiro*, que ganharam os seguintes títulos na tradução: “*La Ballarina*”, “*Els Núvols*” e “*El Paisatge Zero*”. Os poemas apareceram no número 8 da revista *Dau al set*, relativa aos meses de julho, agosto e setembro de 1949. Importante notar que essa seleção traduzida foi publicada apenas três anos depois da vinda à público de *O engenheiro* no Brasil.

Quanto à escolha específica desses três poemas, não se sabe se nela houve a participação do próprio Cabral e a hipótese que se defende aqui é de que não. *O engenheiro* é obra que faz parte de uma etapa de afirmação de novas possibilidades na poética de Cabral – possibilidades que se tornariam cada vez mais definidoras em suas obras posteriores – porém os três poemas escolhidos têm, cada um de maneira diversa, ainda ecos da elocução surrealista do primeiro livro, *Pedra do Sono*. Essa seleção específica se deve, provavelmente, a que os integrantes do grupo *Dau al set* estavam muito ligados às formas de expressão de algumas vanguardas europeias do início do século XX, principalmente o dadaísmo e o surrealismo. Certamente, o que orientou a escolha foi o fato de que os três poemas trazem algumas imagens de mundos sonhados, de um certo ambiente escapista em torno à produção artística ao qual o grupo catalão se adscrevia em seus princípios.

Além das traduções, o mesmo número da revista *Dau al set* traz um poema dedicado a João Cabral cujo título é “*Nadie*”, assinado pelo escritor e crítico literário, Rafael Santos Torroella, numa clara demonstração de que havia um diálogo artístico prolífico entre o escritor e intelectuais daquela época e daquele entorno.

6.2.2 Seleção a partir de *Serial*

A seguinte empreitada de tradução de poemas de João Cabral na Espanha data de 1962 e trata-se da segunda seleção de poemas traduzidos ao castelhano, publicada no número

inaugural da *Revista de Cultura Brasileña*⁹³. Consiste de seis peças escolhidas do livro *Serial*, que era a mais recente obra de Cabral lançada no Brasil àquela época. Quem se encarrega das traduções é o também poeta e tradutor, Ángel Crespo. É notável o fato de que essa primeira seleção de poemas cabralinos em castelhano tenham vindo à luz muito tardiamente com relação ao tempo que transcorreu desde que Cabral fixara-se pela primeira vez na Espanha, exatamente 15 anos antes da data da citada publicação⁹⁴. À maneira de apresentação, antecedendo os poemas, publica-se também um texto crítico sobre o poeta e sua obra. No entanto, o estudo é assinado pelo crítico literário brasileiro, José Guilherme Merquior, e não pelo próprio tradutor.

Importa ressaltar desse texto de Merquior, em primeiro lugar, o fato de ser uma análise inaugural, na Espanha, da obra de João Cabral. Sendo assim, pode-se considerar a interpretação presente nele como um paradigma dentro das leituras que fazem parte da escassa fortuna crítica do brasileiro escrita originalmente em língua castelhana. Por esse motivo, interessa ressaltar as linhas mestras contidas nessa visão de Merquior (1962, p. 34), que propõe termos como o que se segue:

Serial, libro de reposada andadura, muestra a un poeta cada vez más devoto del objeto, cada vez más ojo-que-ve, y que ve mejor que el común, más dentro y más penetrantemente aún. Alguien capaz de contemplar las cosas de una manera nueva. Tan de cerca, que las deje hablar por sí mismas y mostrar todas esas virtudes que las cosas tienen de humanas, donde, de tan bien miradas, ya no hay sólo antropomorfismo, no hay solamente el reflejo del propio hombre.

O texto crítico inaugural sobre a obra do poeta na Espanha está, dessa forma, sob o ponto de vista de um intelectual que se dedicou –entre outros assuntos– ao estudo da literatura brasileira, e que tinha vasto conhecimento da obra anterior de Cabral. Seu estudo traz, inclusive, uma breve análise da evolução dessa mesma obra desde seus começos. Ainda assim, importa dizer que a análise de Merquior se dá a partir de uma linha evolutiva na qual a poética cabralina caminhava, já tendo incorporado certos traços de sua maioridade.

Talvez o fato de que não tenha havido, até 1964, uma recepção crítica feita por um

⁹³ É relevante anotar que a *Revista de Cultura Brasileña* foi o veículo no qual mais se publicou poemas esparsos de João Cabral de Melo Neto, na Espanha, quase todos em traduções a cargo de Ángel Crespo.

⁹⁴ Alguns poemas de João Cabral de Melo Neto já haviam aparecido em antologias mais antigas, como *Poesía brasileña contemporánea, 1920-46* (Instituto de Cultura Uruguayo Brasileño, 1947) e *Antología de la poesía brasileña* (Ed Cultura Hispánica, 1952) e

intelectual ou estudioso de formação histórico-literária hispânica, tenha feito com que as análises de críticos brasileiros se tornassem um parâmetro na abordagem da obra cabralina, influenciando na recepção da mesma por parte de seus possíveis leitores ibéricos e ibero-americanos.

No que diz respeito à escolha dos poemas nessa seleção, interessa ressaltar que parece ser direcionada, pelo menos em parte, pelo fato de terem alguma conexão com o ambiente artístico espanhol. Um dos poemas originais selecionados, “O sim contra o sim”, foi, dessa maneira, fragmentado na tradução de Ángel Crespo, mantendo-se apenas as partes em que o poeta faz menção aos modos particulares como Joan Miró e Juan Gris abordavam a arte da pintura.

6.2.3 Poemas homenagem

No ano seguinte a essas primeiras traduções em castelhano, é publicada, na mesma *Revista de Cultura Brasileña* (número 4, março de 1963), uma série de poemas de autoria de Ángel Crespo cujo título geral é “*Homenaje a João Cabral de Melo Neto*”.

A homenagem anunciada se dá, para além da simples dedicatória, na forma e no conteúdo do poema. Chama a atenção, primeiramente, como o autor dispõe os quatro poemas, em cinco séries sobre o mesmo assunto, maneira típica de arranjo em certa poesia de Cabral. Todos os blocos estão divididos, equilibradamente, em cinco estrofes de quatro versos, demonstrando um cuidado construtivo acirrado. O aspecto metalinguístico é traço preponderante na série de Crespo: o tema tratado é a própria construção do poema: preocupação recorrente e um dos pilares da poética de Cabral. Dessa forma, às cinco séries são dados os nomes: “*El poema*”, “*El poema*”, “*El mismo poema*”, “*El mismo poema*” e “*Vida del poema*”, numa reiteração nada aleatória, que tem também referente na preocupação do escritor com o poema como campo ideal e prolífico ao estudo dele mesmo e de sua talha.

6.2.4 Seleção de temática espanhola

Em 1964, novamente Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate foram os responsáveis por outra publicação de textos vertidos ao castelhano e intitulada “*Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto*”. Nesse caso, o recorte é norteado, declaradamente, pelo interesse temático que aspectos culturais da Espanha exerciam na obra do poeta. É relevante notar que esse texto é contemporâneo ao ensaio *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto* (os dois foram publicados no mesmo ano), portanto trazem uma visão basicamente coincidente no que diz respeito à análise da poética cabralina.

Diferenciais singulares –no caso desse texto com relação a *Realidad y forma*– é que ele é publicado em um meio de divulgação mais abrangente, tanto pelo espectro de temas que trata como pelo alcance de sua distribuição, os *Cuadernos Hispanoamericanos*. As primeiras traduções em castelhano, é bom lembrar, apareceram na *Revista de Cultura Brasileña*, que também era distribuída em universidades e entre intelectuais, porém tinha circulação bastante mais restrita e tratava de assuntos quase que exclusivamente relacionados às manifestações culturais brasileiras.

Outro diferencial, que considera-se ainda mais relevante, é o fato de que esses poemas foram precedidos pelo segundo texto analítico mais detalhado sobre a poesia cabralina publicado na Espanha. É importante notar que o dado da autoria espanhola dos ensaios não necessariamente seria um diferencial decisivo no marco das análises anteriores (feitas por críticos inseridos no ambiente histórico-literário brasileiro), mas que efetivamente aponta outras possibilidades, se bem não totalmente desenvolvidas em suas potencialidades, segundo se avalia conclusivamente.

Sendo assim, esse texto representa uma visão pouco explorada sobre a obra publicada até aquele ponto e o ineditismo da proposição contida no mesmo reside em uma questão principal: os autores procuram destacar alguns aspectos relevantes da literatura ibérica que têm continuidade na poética de Cabral e, conseqüentemente, analisam como esses aspectos são abordados e apresentados na prática do poema. Nesse sentido, esse estudo de Crespo e Bedate tem sido, até hoje, juntamente com *Realidad y forma*, referenciais para os que pretendam aproximar-se da questão da influência hispânica na literatura de João Cabral de Melo Neto.

A partir da proposição primordial acima descrita, alguns argumentos surgem como forma de sustentação do ponto de vista dos autores. Lista-se, então, alguns desses argumentos, na medida em que parecem os mais relevantes e que trazem um aporte de natureza realmente íbero-espanhola na proposta de Crespo e Bedate.

A primeira delas seria a preocupação em fazer uma distinção entre a maneira como Cabral trata os temas espanhóis e uma simplificada visão folclórica, geralmente comum ao olhar estrangeiro:

[...] *la trascendencia que la profunda asimilación y comprensión de esta realidad, moldeada en una forma nueva y original, pueda tener en las búsquedas que persiguen la consecución de una poesía que sea a la vez renovadora y enraizada en el carácter de nuestro propio país, sin hacer por ello concesiones al popularismo o al folklore superficiales que, ya durante demasiado tiempo, han venido mistificando una pretendida poesía española mucho más apta para la exportación que para la verdadera comprensión y levantamiento de una realidad objetiva.* (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964b, p. 320).

Os autores têm uma visão sobre a obra que a situa em uma linha evolutiva em direção ao realismo, mas não a um realismo tradicional, como eles mesmos defendem, mas a um tipo de realismo que consideram que está diretamente conectado à tradição poética peninsular.

O texto prossegue dando a informação –supõe-se que inédita para o público ao qual se dirige– da publicação na Espanha de *Psicología da composição com a fábula de Anfion e Antiope* feita durante o primeiro período em que o poeta brasileiro vivera em Barcelona. Seguem abordando a obra do autor desde seus começos, com as características principais que ela apresenta em cada etapa; também dão notícia do lugar que ela ocupa no cânone literário brasileiro.

Entre as proposições do que estaria na origem do impulso de câmbio depois do trabalho poético desenvolvido em *Psicología da composição*, os autores defendem a hipótese de que há uma tomada de direção na qual não é possível minimizar a influência espanhola. Para sustentar esse ponto, introduzem as análises de três obras que fazem parte do que se convencionou chamar “tríptico do rio”. Consideram que *O rio e Morte e vida severina*:

[...] *son poemas en los que el tema, que podemos llamar épico, que el autor ataca, es abordado por medio de un procedimiento narrativo (y dramático en el segundo de ellos) que guarda estrecha relación, tanto con los romances*

brasileños, en los que sobrevive la antigua tradición del romance ibérico, como con los mismos poemas medievales de nuestro romancero, con el Poema del Cid o con los narrativos de Gonzalo de Berceo. (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964b, p. 324)

No entanto, a informação que parece ganhar mais consistência nessa abordagem sobre a ligação com textos medievais (considerando-se a epígrafe de *O rio* com os versos de Berceo) é a análise que os autores fazem sobre a ordenação estrófica a partir da *cuaderna vía*. Para demonstrá-la, lançam mão de versos do poema em português e os analisam quanto às características apresentadas. Logo em seguida, apresentam, à maneira de confrontação, um fragmento do poema do Cid.

Os autores também apontam o fato de que Cabral realizara uma experiência de êxito ao utilizar-se do romance castelhano da forma como se propõe; experimento que na literatura de expressão castelhana também teria sido tentado de forma positiva por Antonio Machado na obra *La tierra de Alvar González*. Apontam que esse logro se dá pelo fato de que o romance medieval é revitalizado, tanto em Cabral com em Machado, porém sem expô-lo ao que eles consideram “*corrupción barroca*”. Infelizmente, essa conexão fica sendo apenas uma indicação de passagem, já que não se aprofundam na abordagem de como cada escritor teria feito, individualmente, essa aproximação ao romance medieval e quais as possíveis conexões entre os modos de ambos.

Depois de assinaladas as questões de aproximação entre as obras do “tríptico do rio”, o estudo centra-se nos poemas que apresentam aproximações temáticas inerentes ao universo da cultura espanhola:

Es João Cabral un entusiasta y gran conocedor del cante y el baile flamenco, 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 [...] (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964b, p. 328)

Segue-se uma análise detalhada do poema, “A palo seco”, quanto à forma e conteúdo e uma conclusão sobre traços comuns que permeiam todos os poemas sobre a Espanha escritos até aquele momento: técnica descritiva, avanço progressivo de uma ideia à outra, simetria formal e busca da comparação que mais precisamente materialize a ideia

explorada.

Em seguida, procede-se a um levantamento de alguns poemas presentes em *Paisagens com figuras* (1954-1955) que dizem respeito a diversas paisagens espanholas (também no sentido afetivo e da experiência). Ressalta-se o comentário de que “*En ese mismo libro se enuncia el tema que dará lugar a los mejores poemas de Cabral sobre España: Andalucía.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964b, p. 330). Anotam, ainda, o que consideram ser a qualidade romântica da visão do poeta sobre alguns aspectos da cultura andaluza –como as touradas e o canto flamenco– já que ele experimenta essas manifestações, primeiramente, vivendo em Barcelona e não onde elas, supostamente, teriam sua maior expressividade. Apesar de que os autores não consideram o poema “Alguns toureiros” entre os de maior qualidade, novamente assinalam o caráter antifolclórico dessa poesia ao concluírem que a mesma consegue algo raro entre as de sua talha: uma precisão expressiva longe da habitual hipérbole.

Da obra *Quaderna*, os autores justificam a seleção de dois poemas específicos pelo fato de os classificarem entre os melhores do autor. São eles “Estudo para uma bailadora andaluza” e “A palo seco”. Sobre o primeiro, avaliam que sua grande virtude está em que o poeta “*aborda el casi siempre mal interpretado baile andaluz, no como venal artículo de explotación folklórica, sino desde lo más profundo de su esencia rítmica y de su agonía espiritual.*” (CRESPO; GÓMEZ BEDATE, 1964b, p. 331)

Os poemas sobre a Espanha selecionados pelos autores do estudo para essa amostra são, ao total, dez. Estão listados a seguir, na ordem em que aparecem e com seus títulos traduzidos ao castelhano: “*Pernambuco en Málaga*”, “*Lluvias*”, “*Lluvias*”, “*Una sevillana en España*”, “*Estudios para una bailaora andaluza*”, “*A palo seco*”, “*Sevilla*”, “*Medinaceli*”, “*Imágenes en Castilla*” e “*Diálogo*”.

6.2.5 Vida y muerte severina

Em 1966, aparece no nº 75 da revista *Primer Acto*, um especial dedicado ao teatro brasileiro. Além de uma visada sobre o panorama geral do teatro no Brasil e uma análise sobre o assunto, traz as versões completas ao castelhano de *O pagador de promessa*, de Dias

Gomes, e de *Morte e vida severina*, sendo essa a primeira tradução das muitas que se seguiriam em língua estrangeira dessa obra particular. O trabalho esteve a cargo de Ángel Crespo e Gabino-Alejandro Carriedo e é a primeira tradução integral de uma obra do poeta na Espanha. É interessante notar a escolha dos tradutores ao inverter a ordem original do título do poema, passando a figurar, em castelhano, o substantivo “vida” diante de “morte”; eleição não justificada na nota introdutória.

O texto é precedido por um comentário de Ángel Facio. Como abertura da tradução, aparece uma “*Nota de los traductores*”, na qual se dá notícia breve sobre o autor, de sua afinidade com a poesia tradicional e popular espanhola “[...] *que influyó decisivamente en la suya propia, siguiendo una curva que le llevó desde un superrealismo racionalizado hasta un purismo exhaustivo.*” (CRESPO; CARRIEDO, 1966, p. 52). Também dão constância do significado de *Morte e vida* como poema de transição entre a primeira etapa e aquela atual, que fundia a influência espanhola (na métrica) com a do folclore pernambucano. Como nota final, apontam certas questões que concernem justamente à escolha métrica na versão e à linguagem; especificamente aos regionalismos presentes no original para os quais apontam algumas soluções ilustrativas: “*Vida y muerte severina (sic) está escrito sobre un fondo de romance octosílabo, no obstante lo cual el autor, sin alejarse mucho de dicho esquema métrico, lo modifica cuando así se lo aconsejan las necesidades expresivas.*” (CRESPO; CARRIEDO, 1966, p. 52).

Em 1969, a mesma tradução foi publicada em edição do *Instituto Nacional de Arte Dramático*, em Lima, Peru. Fato é que, a partir da tradução original de Crespo e Carriedo, algumas versões ao castelhano foram feitas para encenações específicas do auto de natal cabralino (como explica o programa de estreia de 1969, assinado por Aberlardo Gomes, da montagem feita pelo *Instituto Nacional Superior de Arte Dramático*, de Lima):

Su obra se caracteriza por el lenguaje nítido, preciso y de gran visualidad; por la construcción funcional, de profunda fuerza poética; por la intención de desnudar las condiciones de vida de los campesinos del noreste brasileño, en su lucha con el medio geográfico y con las injusticias sociales. Em Muerte y Vida Severina, esa intención está expresada con valentía, altura y pureza, sin compromisos fuera del propio arte, alternando momentos de intenso lirismo con otros de doloroso patetismo [...] Con el permiso del autor, ha sido necesario, para el montaje de esa obra en el Perú, realizar algunos cambios en la traducción de Ángel Crespo para adecuarla al ritmo musical y para que sea mejor comprendida por el público peruano. (GOMES apud MAMEDE, 1987, p. 203)

6.2.6 *Juan Cabral de Melo Neto y el pueblo español*

O título acima abre um dos capítulos do livro *La poesía del yo al nosotros: introducción a la poesía contemporánea*, de autoria do poeta nascido em Sevilha, Manuel Mantero Saez. O livro foi publicado em 1971, quando João Cabral já não servia diplomaticamente na Espanha. Não traz nenhuma tradução poética, mas apenas o comentário sobre parte da obra e alguns poemas (ou extratos de poemas) em português.

Em meio a evocações de outros poetas, Manuel Mantero propõe um texto que, se comparado à maioria dos que se escreveram por espanhóis sobre a presença do brasileiro na Espanha, traz um elogio frontal à maneira como ele aborda o tema espanhol, notadamente andaluz, sevilhano, e faz uma proposição interessante sobre o equilíbrio que há entre a índole poética comedida de João Cabral e o que a cultura popular deste país acrescenta em elementos que dão à obra construtiva uma faceta inusitada, numa mistura que Mantero considera cheia de autenticidade, tanto no que tange ao espanhol quanto ao caráter analítico dessa poesia. Ainda assim, esse texto configura apenas um comentário que aponta a certas questões específicas, e não uma análise crítica profunda.

Principia retomando a leitura de *Morte e vida severina* e lembrando sua versão teatral que já fora apresentada na Espanha. Destaca, do texto, dois versos que afirma tê-lo impressionado sobremaneira: “Sempre há uma bala voando,/ desocupada.”

Como amigo pessoal do brasileiro, Manuel Mantero (1971, p. 199-200) também dá seu testemunho sobre como o poeta abordava as diversas regiões da Espanha por onde havia passado:

Para Cabral no hay mejor respuesta que el espectáculo de la vida a nuestras exigencias. Y la vida, vivida por él en España durante muchos años, le ha ofrecido jugos bien nutritivos: Cataluña, Castilla, Andalucía. En Barcelona fundó colecciones de poesía; en Castilla comprobó el “equilibrio” –como él dice– “seco y húmedo, de pan” que muestra la tierra, el paisaje; en Andalucía se hubiera quedado a morir si no fuera por sus ocupaciones diplomáticas. Tenía una libreta donde apuntaba las frases filosas de los humildes, ya que pensaba publicar un día un libro sobre la verdad de Andalucía; era aficionado a las bailarinas y a los toreros; y la palabra del Sur le encantaba por su directa sustancialidad.

E segue defendendo um ponto que suscita disputas quando se fala da visão

estrangeira sobre a Espanha, que é a questão de como os artistas não nativos abordam a cultura popular. Manuel Mantero defende, em suma, que um poeta, seja estrangeiro ou não, possa ocupar-se da questão popular, que isso seria absolutamente legítimo e não um chamariz para preconceitos. Para entrar no caso específico de João Cabral e sua abordagem, transcreve o poema “Alguns toureiros”, a partir do qual tece um comentário engenhoso sobre o estilo cabralino na peça:

A pesar de este ejemplo de poesía levemente simbolista, refiriéndose a la misma materia del poema, Cabral de Melo está muy lejos de las lindes del simbolismo, al menos, del desordenadamente ensimismado de Rimbaud o Verlaine. Otra cosa será si atendemos a Mallarmé o Valéry, que con su cálculo de la expresión han ofrecido a Cabral un camino casi científico en la poesía. Un camino pétreo, una mineralización constante, signo del pensar poético de Cabral. (MANTERO, 1971, p. 202)

Finaliza seu comentário tomando a mineralidade da poesia cabralina em consonância com o que ele considera o ganho que se dá através do tema espanhol incluído nessa poesia, e reivindica para a Espanha a obra do brasileiro:

Estatuas, piedras; minerales. Pero la pasión comprobándose en su existencia interior y comprobándose en España. Tal poesía de Juan Cabral, brasileño, español; americano, europeo. Poeta a quién España le dio su diversidad caliente, su aroma y su piedra. Su nosotros, su generosa popularidad en la que el poeta se ha encontrado como en su casa, sonora y colorista casa de vecinos jaleadores. (MANTERO, 1971, p. 204)

Também como no estudo “*Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto*”, o autor dá destaque ao caráter não folclórico do assunto espanhol na obra cabralina. Porém, neste escrito de que se trata agora falta o aprofundamento que seria adequado para tratar dessa proposição, tão rica quanto consistente, no que diz respeito a algo transcendente da experiência espanhola na literatura de João Cabral. De todo modo, até o momento, que se tenha conhecimento, nenhum texto crítico, além daquele publicado por Ángel Crespo e Pilar Bedate, foi dedicado à análise mais aprofundada desse tema com outras contribuições que pudessem enriquecer a fortuna crítica do autor conforme pudesse ser tratada do ponto de vista da literatura e cultura hispânicas.

6.2.7 “*Faula de Joan Brossa*”

O poeta catalão Pere Gimferrer é o responsável pela adaptação, como ele mesmo denomina, do poema “Fábula de Joan Brossa”, homenagem de Cabral em forma de poema publicado pela primeira vez na coletânea *Duas águas* (1956).

Apesar de ter aparecido como uma tradução avulsa em 1975 na revista catalã *Serra D’Or* (coleção *Poesia del mon, Monestir de Montserrat*), inclui-se esse dado pelo fato de que Gimferrer –pertencente a uma geração de poetas bastante mais jovem que a de Joan Brossa– foi um dos que se voltou à obra de Brossa, dedicando-lhe ensaios e importantes estudos. Sendo assim, dialoga com João Cabral através da tradução do poema homenagem e do prólogo a *Em va fer Joan Brossa* (1951), escrito por Cabral.⁹⁵ Muito provável que, ao prologar *Calç i rajoles* (1971), Gimferrer tenha entrado em contato pela primeira vez com os textos de Cabral através desse que foi o primeiro prólogo escrito em obras de Brossa.

A versão de Gimferrer aparece acompanhada de um comentário breve que situa o poeta da seguinte maneira: “[...] *és el poeta brasiler més important de la seva generació i un desl principals poetes contemporanis de l’àmbit lingüística a què pertany. És també, un escriptor singularment vinculat a Catalunya.*”.

Porém, o que parece mais relevante dessa nota breve é o esclarecimento que dá com relação ao encontro dos dois poetas nos anos 1940 e as questões das dificuldades que suscitam a tradução de estruturas tão concisas e diretas como as utilizadas no poema:

El verb poètic de Cabral de Melo es extremament sintètic i perfilat. Sovint, a còpia de concentració i d’ellipsi, pot esdevenir ambigu. És per això que aquesta breu composició, ben característica del seu estil, i tan apropiada a nosaltres pel tema –reflex de l’evolució literària i ideològica del Brossa dels anys quarantes, del camí que duu [...] de sonets a Romancets del Dragolí– m’ha plantejat més d’un dubte, i de vegades ha reclamat un cert marge de llibertat en l’adaptació. (GIMFERRER, 2012)

⁹⁵ Esse prólogo –bem como algumas colocações de Gimferrer sobre o mesmo– foi comentado com detalhes no capítulo 2: “TEXTOS ESCRITOS POR JOÃO CABRAL E PUBLICADOS NA ESPANHA”

6.2.8 Prólogo do poeta Manuel Pantigoso

O *Centro de Estudios Brasileños* de Lima publicou, em 1977 (em primeira edição) uma seleção de poemas de João Cabral com tradução do poeta peruano Carlos Germán Belli. Dois anos depois, as mesmas traduções foram reeditadas com um texto de apresentação ampliado com relação ao original (utiliza-se, portanto, a segunda edição). Essa iniciativa –que fazia parte de um projeto mais amplo de publicação de autores brasileiros na América Latina– se dava na forma editorial de *plaquettes* bilíngues (e nessa escolha estima-se estar a participação de Cabral) em tiragens de 1.500 exemplares que eram distribuídos gratuitamente entre professores e alunos universitários, críticos e escritores em geral. Ou seja, a publicação estava dentro de uma iniciativa editorial que visava claramente dar a conhecer a literatura brasileira no ambiente acadêmico e intelectual daqueles países.

Esse volume apresenta a primeira tradução na íntegra do poema longo (que dá nome a um livro de João Cabral) *O cão sem plumas*. Além dele, na seleção de que aqui se trata estão incluídos os poemas longos “Fábula de Anfion”, “Antiode” e “A palo seco”. Porém, a análise contida no prólogo, escrito pelo também poeta peruano, Manuel Pantigoso, alcança até *A educação pela pedra*, de 1966.

Esse pequeno ensaio –como se poderia chamar pela característica analítica que proporciona– tem alguns traços comuns aos textos cujo propósito é funcionar como introdução a uma obra; nesse caso, a inserção do escritor a partir do seu entorno generacional, porém dando constância da importância e itens diferenciadores do projeto poético cabralino entre os de sua geração. O texto analítico apóia-se em traduções de trechos de vários poemas.

Sobre *Pedra do Sono*, o foco da abordagem é posto diretamente na dicção “*seca, descarnada, sin adornos, sustentando imágenes visuales externas que lo han de caracterizar permanentemente.*” (PANTIGOSO, 1979, p. 12). Da aproximação às duas obras seguintes, chama a atenção a afirmação sobre a estética icônica e o ritmo “*funcional que permiten situarlo como un neoclásico, maestro en el fraccionamiento de los versos y en la sistematización de las incisiones en la estrofa.*” (PANTIGOSO, 1979, p. 12)

Como referência de contextualização teórica, o autor menciona o escrito dos críticos brasileiros José Guilherme Merquior e Eduardo Portella, *Literatura e realidade nacional*, com o qual parece ter afinidade de interpretação. Faz também menção à conferência

proferida por Cabral em 1952 (*Poesia e composição*) ao falar sobre o processo temporal de apreensão da realidade presente na poética, segundo considera. Porém, ao falar sobre *O rio*, questiona um certo texto crítico de Carlos Felipe Moisés, sobre cujo teor tem uma opinião contrária.

Oferecendo ao leitor de poesia em castelhano uma relação de aproximação, propõe um termo original a partir de *O rio*, abrindo uma possibilidade de comunicação:

Trastocando el esquema de las Coplas, de Jorge Manrique, Cabral no nos habla de los diferentes ríos que van a dar en la mar “que es el morir”. No. Utilizando los desdoblamientos verbales a través de un lenguaje intencionalmente prosaico, él se refiere a uno solo, a aquél que representa a los desvalidos, a aquél que muere permanentemente durante todo su recorrido y no encuentra, al final, el ancho mar. (PANTIGOSO, 1979, p. 16)

Manuel Pantigoso insinua alguma noção de etapas distintas a partir da obra até então publicada –diferindo ligeiramente essa sua divisão de outras feitas anteriormente por outros críticos– porém o que ressalta de sua análise nesse quesito é a prevalência de um sentido mais uniforme percebido desde uma visão macro:

Se ha dicho que el Cabral de la primera etapa es “el poeta del poeta” y el que poetiza sobre la poesía; se ha dicho también que posteriormente abre otro canal: el de la poesía social. Todo ello es cierto, pero con una salvedad: se trata de una perfecta evolución sin cortes ni abismos, donde se ha ido procesando una perfecta identificación entre los rasgos más importantes de su trabajo artístico y el ambiente espiritual y material que se describe en la poesía de comunicación o compromiso. (PANTIGOSO, 1979, p. 23)

6.2.9 Introdução à seleção de Márgara Russotto

Em 1979, a *Fundarte, Fundación para la Cultura y las Artes*, de Caracas, publicou uma seleção traduzida pela poetisa venezuelana Márgara Russotto. Essa seria a segunda tradução da obra de João Cabral publicada na América Hispânica, a primeira tendo sido *Vida y muerte severina*. A orientação para a escolha dos poemas é cuidadosa no sentido de refletir o que a tradutora explica da seguinte maneira:

Semejante rigurosa complejidad, ha favorecido dos vicios en esta selección. El primero, la arbitrariedad; allí donde hemos encontrado ese hilo perseguido, la huella de una personalísima recurrencia del poeta, allí nos hemos inclinado (...) El segundo, la literalidad, la precisión de los términos y su brusca insistencia, así lo exigían. (...) Selección y traducción han respetado en lo posible todo laconismo, todo escorzo, sin que ello nos pueda dar, sin embargo, garantía absoluta de perfección. (RUSSOTTO, 1979, p. 6)

O texto de apresentação é bastante breve, porém profundo em sua fundamentação crítica. Márgara Russotto, que também assina a abertura, dá constância de um grande apreço estético pela obra do poeta, ressaltando dela a “beleza áspera”. Da temática, afirma que é “*orgullosamente indiferente al adorno y la transcendencia*”. Considera, ainda, que essa obra é algo totalmente novo na tradição universal, ainda que também profundamente nutrido por essa mesma tradição.

É interessante notar que a visão que a escritora tem da poética cabralina destaca, de alguma forma, algo que nela poderia ser o reflexo de certa história comum e dolorosa entre os países da América Latina. Nesse sentido, aponta uma certa irmandade política e social, trazendo outra forma de ver a obra, num contexto latino-americana, por assim dizer. O texto apresenta um ponto de vista frontal e lucidamente distante do que poderia ser uma mistificação sobre a temática escolhida em certa poesia de Cabral e a que muitos denominam social. Transcreve-se um trecho longo para que se exemplifique o que se disse anteriormente:

La constante referencia a lo “civilizado”, moldeado y dúctil como oposición a una realidad petrificada y espléndida establece no sólo una superación de una preocupación local sino que apunta al análisis de una serie de relaciones que definen esa oposición. No se trata, pues, únicamente de poesía nacional, aunque tenga esa fuerza. En ese sentido, “El poema(s) de la cabra” representa una teoría poética declarada que incluye ambos polos, que es “jamás contemplativa” y que se conecta al mundo alucinado y duro del Brasil marginal. (...) Pero tampoco es simplemente poesía antropológica, algo que pueda aplacarse deletreando en los restos de los muertos el infinito sufrimiento. En realidad, la objetiva distancia del ojo poético termina por configurar una original metafísica, una desesperanza ni siquiera aliviada por náusea alguna, tan penetrada está tanto en la historia individual como en la del continente. (RUSSOTTO, 1979, p. 5)

6.2.10 Dos parlamentos

Gabino-Alejandro Carriedo é quem escreve uma pequena nota introdutória e se

encarrega da tradução dessa que é a primeira versão de *Dois parlamentos* publicada na Espanha. O ano era 1980 e o texto aparece no nº 9 da revista madrilenha *Poesía*. Ao final da tradução, publicou-se também o poema no original.

Carriedo, além de tradutor, era poeta e foi colaborador assíduo de Ángel Crespo nos anos 1950, tanto nas revistas *El pájaro de paja* e *Deucalión*, quanto na *Revista de cultura brasileña*, na qual assina várias traduções de poesia de escritores brasileiros.

A nota começa com uma breve contextualização biográfica e, ao que tudo indica, como fruto de um diálogo direto e pessoal que havia entre tradutor e traduzido, insere a curiosa afirmação sobre o poeta e sua formação e influências: “*No posee estudios superiores, pero él considera equivalente a una Facultad de Filosofía y Letras lo que aprendió con Willy Levin y Joaquim Cardozo.*”

Outro dado que se destaca no texto, é a informação, por parte do tradutor, que afirma ser aquela a primeira tradução integral de um livro do poeta brasileiro publicada em castelhano: “*Gran parte de su obra ha sido escrita y hasta publicada en España. Peso e ello y pese a haber bebido Cabral primordialmente en fuentes españolas, que nosotros sepamos, es esta la primera vez que aparece un libro entero de Cabral traducido al castellano.*” Porém a afirmação é incorreta, já que o mesmo Carriedo, em parceria com Crespo, traduzira e publicara, em 1966, o texto dramático *Morte e vida severina*. Também já se traduzira na íntegra o longo *O cão sem plumas*, não obstante publicado em uma seleção, ao lado de outros poemas escolhidos. Alejandro Carriedo certamente também desconhecia que, em 1969, Ángel Crespo publicara a versão de outro texto integral de João Cabral sob o nome de “*Una faca sólo hoja*”.

Outra imprecisão é o acento que Carriedo coloca nas influências espanholas no escritor brasileiro, que são importantes, certamente, porém não configuram a informação “primordial” em sua literatura, tomando-se a acepção dessa palavra no sentido de originário. Esse seria, na verdade, uma afirmação reducionista, já que os dados do qual parte a poética de Cabral têm reverberação num universo bastante mais amplo e complexo. Porém, é certo que a literatura espanhola foi uma grande fonte de informação para a obra.

Por outro lado, parece extremamente acurada a observação de Carriedo sobre a armação métrica e temática de *Dois parlamentos*:

El poema es, efectivamente, como una sinfonía de ejecución rigurosamente

matemática y expresada generalmente en cuartetos heptasílabos, con sus variaciones sobre el mismo tema y su creciente tonalidad, concretando, ciñéndose, pero profundizando la idea en una continua intensificación del análisis. No cabe, en nuestra opinión, mayor rigor. (CARRIEDO, 1980, p. 68)

Em demonstração de afinidade pessoal, além de admiração, diz sobre Cabral que “*es uno de los poetas más apasionantes del mundo. También uno de los que más han revolucionado la poesía.*” (CARRIEDO, 1980, p. 68). Ainda assinala o equívoco de catalogações que incluem o poeta como pertencente à Geração de 45, afirmando ser ele, antes, um precursor de correntes do Concretismo, o que configura uma informação precisa que elimina uma incorreção na inclusão da poesia cabralina no cânone brasileiro por parte de certa crítica literária.

Cita os estudos de Ángel Crespo e Pilar Bedate sobre o poeta e, para falar de *Dois parlamentos*, recorre à análise de Manuel Pantigoso (contida no prólogo à seleção de poemas publicada em Lima).

Finaliza com afirmações que propõem, entre outros pressupostos, uma conexão com certa literatura espanhola (algumas bastante arriscadas, como com Santa Teresa de Ávila ou San Juan de la Cruz; propostas, infelizmente, insuficientemente analisadas) e, surpreendentemente, com dois célebres pintores:

Realidad y denuncia de la mano de un neomisticismo que mucho tiene que ver con España. En efecto, mucho ha debido de beber Cabral en las fuentes de la tradición española (Quevedo, Góngora, San Juan, Santa Teresa, Zurbarán, Valdés Leal...) para alcanzar ese alquitarado ascetismo que expresar sabe con esperpénticos tintes del mejor expresionismo. Sin olvidar esa ironía, ese humor negro, tan español, que al lector le pone carne de gallina. (CARRIEDO, 1980, p. 68)

É importante fazer notar a última afirmação sobre a presença de certo humor negro espanhol nesse poema longo, tão acertada como pouco explorada pela crítica que se encarregou de analisar a obra de João Cabral de um modo geral. Uma pena que não tenha havido mais espaço para a discussão e aprofundamento desse pressuposto.

6.2.11 *La educación por la piedra*

Em 1982, foi lançada a quinta tradução na íntegra, ao castelhano, de obras de João Cabral. O trabalho esteve a cargo do poeta e tradutor, Pablo del Barco, e foi publicado como parte da *Colección Visor de Poesía*, no ano de 1982. Com respeito às versões integrais saídas a público anteriormente, esta se destaca por ser a primeira que aparece em suporte livro e sem compartilhar espaço, a modo de seleção ou antologia, com outras obras do poeta.

A edição aporta a informação de todas as obras do autor publicadas em português até aquela altura. O tradutor também assina a introdução dessa edição, que é bilingue. O texto funciona mais à guisa de comentário informativo sobre a obra e as condições nas quais ela se desenvolveu, mas traz algum comentário crítico.

Na abertura, procura-se dar ênfase à importância de Cabral dentro do cânone brasileiro. Sendo assim, utiliza-se uma citação do crítico e escritor brasileiro, Fábio Lucas (1976), que classifica a poesia de Cabral como o grande acontecimento poético no Brasil depois da segunda guerra mundial. Opinião à qual Pablo del Barco acrescenta o fato dessa obra ser, em boa parte, espanhola “*temática y formalmente*”. O tradutor dá a seguinte definição do poeta: “*Arquitecto de la poesía, indiscutible iconoclasta de hueros ropajes, homogéneo y económico, Cabral define y es definido en su palabra, austera y sufrida como el paisaje que le vio nacer.*” (DEL BARCO, 1982, p. 9)

O texto se divide, a partir da introdução, em seções nas quais o tradutor trata de dar notícia da inserção da obra no âmbito abrangente da literatura brasileira e de sua evolução particular. O tradutor lança mão de fragmentos de poesias diversas de Cabral, que estão espalhados por todo o texto, como matéria ilustrativa ao que se afirma sobre a obra.

À primeira seção dá-se o título de “*La enseñanza de la cana*”, em clara menção ao tema nordestino na obra. Sendo assim, é introduzido o panorama histórico-cultural do entorno no qual o poeta viveu a infância. Dessa paisagem, o tradutor retira algumas evidências que seriam definidoras, em sua visão, da obra futura. Inclui também a trajetória profissional de João Cabral até aquele ponto, em que exercia o cargo de embaixador em Quito, no Equador.

Pablo del Barco defende, no que parece ser a tônica dessa parte do texto, que o autor, apesar de ter vivido também na Catalunha, impressiona-se realmente pela Andaluzia. Como complemento, afirma: “*La luz, la grandeza y la pobreza de este paisaje humano y*

geográfico le remiten a las vivencias infantiles.” (DEL BARCO, 1982, p. 10)

Passa a introduzir, de forma bastante resumida, os livros do poeta publicados até aquele momento. Para *Pedra do Sono*, chama a atenção ao fato de que é o primeiro livro editado e que, também, é nele no qual aparece a primeira menção ao assunto espanhol, no poema “*Homenaje a Picasso*”. Porém não analisa o poema nem se detém sobre ele. Faz também uma menção ao dado surrealista nessa obra e cita aqueles que considera que seriam modelos para o poeta: Mallarmé, Valéry, Montale, Jorge Guillén. Pablo del Barco acredita, no entanto, que são os poetas brasileiros, Carlos Drummond de Andrade e Murilo Mendes, os modelos mais presentes na obra de Cabral.

Na seguinte seção, “*La herencia modernista*”, dá notícia sobre o que seria o modernismo brasileiro, começando por distingui-lo do movimento de mesmo nome ocorrido na Espanha. Cita os artistas mais importantes do movimento e faz a anotação de que muitos deles são pouco conhecidos pelos espanhóis. Ainda introduz e explica as diferentes correntes nas quais esse movimento de 1922 evoluiu e também lista as principais características da busca de seus defensores.

Após a contextualização anterior, em “*Generación del 45*”, discorre sobre o panorama político e social da década de 1930 do século XX no Brasil, época na qual Cabral se insere dando os primeiros passos como jovem poeta. Como dado histórico, menciona alguns episódios e fatos, como o dos canhões de Copacabana (Rio de Janeiro) em 1922, das oligarquias do café e da culminação na revolução civil e militar de maio de 1930. Passa, em seguida, a falar mais detidamente dos poetas Carlos Drummond e Murilo Mendes. Do primeiro, destaca o valor que dá em sua poética ao díptico “*objeto-razón*”, que afirma ter tido ecos também na poesia de Cabral. O comentário dessa seção termina enfatizando os elementos que substituem aqueles valorizados pelo modernismo: “*Se revalorizan las palabras, se revisan los ritmos, se crean nuevas imágenes; belleza formal, orden y armonía, actitud conscientemente intelectualista. Aquí se sitúa la figura de João Cabral de Melo Neto.*” (DEL BARCO, 1982, p. 16)

Na seção intitulada “*Arquitectura poética*”, fala de *O engenheiro*, destacando: “*(...) la disciplina en la elección del vocablo, el orden constructivo, la economía del gesto literario.*” (DEL BARCO, 1982, p. 17). Assinala que o que chama de “*motivo español*” se faz cada vez mais presente a partir dessa obra. Do livro seguinte, *Psicología da composição*, destaca a epígrafe retirada de Jorge Guillén, “*Riguroso horizonte*” e a interpreta como “uma

atitude mais clara de esforço para manter a disciplina formal.” Das obras seguintes, aponta o fato de que o autor se aplica a “*una rotunda crítica social, visual en casos, para no dar margen al equívoco de su poesía exageradamente cerebralista.*” (DEL BARCO, 1982, p. 20)

Enfocando mais de perto o motivo espanhol, se detém em *Paisagens com figuras*, listando os seguintes “elementos” temáticos: *Medinaceli, Castilla, Tarragona, La Mancha, el Ebro, Joan Brossa y toreros*. Afirma que esses poemas estão marcados pelo ritmo da épica castelhana. Passa, logo, a falar de *Morte e vida severina*, de que afirma: “*Letra y tono de romances, ofrecido a través del ritmo propio del cordel brasileño, romance y canción de ciego, que aún se oyen generosamente en la tierra del poeta; más puro aún, fácilmente identificable con el Poema de Mio Cid*”. (DEL BARCO, 1982, p. 23). Dando continuidade ao percurso através da obra, menciona *Uma faca só lâmina* e *Quaderna*, afirmando que são, ambas, obras que exemplificam a continuidade poética, “*el sentido de la construcción, terco, más razonado cada vez en elementos, más insistente en insistencias, en comparaciones.*” (DEL BARCO, 1982, p. 24)

Na seguinte seção, o tradutor fala especificamente da obra que se propõe a verter ao castelhano (ainda que também brevemente), *La educación por la piedra*, afirmando que esse livro é “onde melhor o poeta teoriza sobre sua poesia.”, considerando também que nele se vê toda sua obra “*perfeccionada desde la primera etapa surrealista, ajendada en esta última categoría/ piedra.*” (DEL BARCO, 1982, p. 27). Passa a descrever, a modo de exemplificação, alguns temas espanhóis que estão representados no livro.

Como conclusão, o tradutor inclui algumas observações sobre o trabalho de verter o texto ao castelhano, ressaltando *las dificultades que entraña dar en castellano la poesía de Cabral*. Denomina o resultado do trabalho de versão e, sucintamente, dá alguma pista do que norteou sua busca de adequação poética entre as duas línguas:

Hemos intentado ser fieles con lo que dice el poeta y con que el poema dice, ajustando en nuestra mayor medida el significado de las palabras y su disciplina interna. Algunas aparentes desconsideraciones con la rima no son sino respeto a la consideración total del poema, a su sentido y pretendida rigurosidad de ritmo. (DEL BARCO, 1982, p. 30)

O texto dessa introdução tem como base bibliográfica algumas obras de autoria de críticos brasileiros, quase todas de caráter mais abrangente, como a *História concisa da literatura brasileira*, de autoria de Alfredo Bosi, e *História da literatura brasileira (seus*

fundamentos econômicos), de Nelson Sodré. Recorre também ao estudo *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto*. Com relação a esse, não traz novidades, já que também não há uma pretensão de ser um estudo aprofundado.

6.2.12 *Ingeniero de cuchillos*

Ángel Crespo é o responsável pela seleção e traduções que aparecem na antologia *Ingeniero de cuchillos* –a mais completa em castelhano até aquela data– e que contempla quase todas as obras do poeta publicadas até *A escola das facas* (as duas únicas que não figuram são *Os três mal amados* e *Dois parlamentos*). O livro foi editado no México pela Premià Editora em 1982.

O prólogo, também de autoria de Crespo, está baseado no estudo do mesmo autor e de Pilar Bedate, *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto* (o primeiro a ser comentado neste capítulo), dando-se nota desse fato em pé de página logo ao começo. Sendo a natureza desse texto outra que a do texto do qual advém (o original tendo objetivo amplo de estudo e este apenas de prólogo), é patente também o fato de ser um escrito mais conciso e superficial, apresentando divisões mais abertamente didáticas. Ainda assim, o texto que abre a antologia *Ingeniero de cuchillos* também retoma ideias já expostas em outro estudo de Bedate: aquele que introduz a seleção de poemas sobre a Espanha publicada em 1964, e do qual também já se falou.

Apesar do fundamento dos textos ser o mesmo –inclusive apresentando vários trechos em comum– o autor extrapola o original em uns poucos fragmentos, atualizando-o e ampliando-o. O exemplo mais digno de nota se dá na introdução, na qual explica o contexto histórico dos movimentos literários brasileiros e o panorama imediatamente anterior à geração de Cabral –assim como à sua própria– agregando informações relevantes que fazem mais claro o rumo diverso tomado pelo poeta entre os de sua época.

Ao analisar *O engenheiro*, também se inclina a uma definição nítida quanto à ruptura de Cabral com relação às correntes literárias dominantes em sua época. Esse ponto difere do que se defende no ensaio *Realidad y forma*, no qual consideram alguma aproximação a Mallarmé (ainda que com ressalvas), e no texto que agora se enfoca afirma-se

que: “*De un golpe, el poeta se sitúa totalmente al margen, no sólo del surrealismo y del realismo mágico, sino también de la tradición simbolista dominante en los primeros decenios de nuestro siglo.*” (CRESPO, 1982, p. 10)

Concluindo a análise de *O engenheiro*, o texto traz também outro viés que se sobrepõe às conclusões anteriores, além de ser um dado bastante inusitado com relação à fortuna crítica em torno da obra do poeta pernambucano. O autor defende que a insistência na premência do objeto, do material evocaria “*una vida intelectual de la materia, con lo que el aparente materialismo del poema que nos ocupa llega a rozar la espiritualidad esotérica. ¿Qué mejor comprobación de la naturaleza dialéctica del hecho poético?*” (CRESPO, 1982, p. 11)

Na abordagem de “*O cão sem plumas*”, Crespo utiliza basicamente as mesmas indicações já impressas no estudo anterior, alguns trechos sendo os mesmos, porém marca-se uma diferença relevante ao não haver nenhuma ressalva sobre a falta de um instrumental formal para proceder a um levantamento da realidade “*de la topografía espiritual y material de su tiempo y de su espacio.*” (CRESPO, 1982, p. 14). Ainda assim, não se faz menção a um possível distanciamento de João Cabral dos assuntos que ocupavam, então, os romancistas regionais que tinham em comum com o poeta a procedência nordestina; nesse texto não é ressaltado, portanto, nenhum tipo de vínculo entre escolha de temas e geografia de origem, como se faz em *Realidad y forma*. Em lugar de fazer essas ressalvas, atualiza-se a definição da fase do “tríptico do Capibaribe” em termos de “investigação histórica.”

Como a antologia é de 1982, inclui-se no prólogo o comentário de outros livros do escritor publicados após aquele primeiro ensaio de Ángel Crespo. Do comentário de *A educação pela pedra*, sobressai a afirmação do que o autor considera um traço barroco naquela poesia: “*Lo que más interesa destacar de este libro es cierto barroquismo, más propenso a lo conceptista que a lo culterano.*” (CRESPO, 1982, p. 20). O que interessa destacar desse ponto de vista –mais além de sua validade ou não, que seria interessante averiguar– é o universo de referência do qual advém, francamente hispânico, já que toca em termos que dariam, por sua vez, em conceitos ligados ao Barroco literário espanhol e em alguns dos seus vórtices temáticos. Seria uma contribuição inédita e valerosa se essa pequena sugestão tivesse sido desdobrada em uma análise mais detida. Infelizmente, nem Ángel Crespo e nem Pilar Gómez Bedate chegaram a formular em forma ensaística esses pontos de conexão com a literatura espanhola que abririam outras perspectivas à fortuna crítica da obra

de João Cabral.

De *Museu de tudo*, o comentário também é brevíssimo e destaca o “humor cruel e lúcido”, o antissentimentalismo, a capacidade de síntese, assim como a volta do poeta aos versos de arte menor.

O prólogo finaliza com algumas ideias sobre *A escola das facas*, livro que o autor situa na linha evolutiva de *Paisagens com figuras*. Também nesse caso, a análise do autor parte do universo da literatura hispânica ao postar a experiência do pernambucano ao lado da de um Jorge Guillén posterior a *Cántico*: “*una poesía en la que lo esencial se diese la mano con lo circunstancial*” (CRESPO, 1982, p. 21). Sendo assim, também numa interpretação que vai em sentido diverso à da crítica brasileira, considera esse livro como “dominado por um desejo de comunicação direta”. Também aqui lamenta-se o fato de a brevidade do texto não ter permitido uma análise mais abarcadora desse ponto que, talvez, se desenvolvesse numa linha comparativa consistente.

6.2.13 *Auto del fraile*

Em 1988, publica-se, em um acordo entre a Editora Legasa e a *Embajada del Brasil*, na cidade de Buenos Aires, a terceira versão de *Morte e vida severina* ao castelhano. Na mesma edição publica-se, pela primeira vez em versão castelhana, *Auto do frade*. Quem assina o trabalho de tradução é Santiago Kovadloff, escritor, filósofo e tradutor com várias versões publicadas de obras da literatura em língua portuguesa.

O prólogo à tradução começa com a afirmação de que são cinco as figuras protagonistas da poesia brasileira (no século XX): Manuel Bandeira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e João Cabral de Melo Neto. Trata de aproximar os quatro primeiros poetas quanto a aspectos de seus respectivos trabalhos de criação, logo após instaurando a questão de que lugar teria João Cabral dentro desse panorama dado.

O texto do prólogo é curto, porém bastante claro quanto a algumas das linhas criativas perseguidas por essa poética. Kovadloff coloca a ênfase, sobretudo, na questão da vontade de distanciamento adotada nela: “*Es que, en su labor, João Cabral se muestra, ante*

todo, interesado en traducir el irreductible e inquietante extrañamiento que escinde y a la vez define el roce del hombre con las cosas y con su propia interioridad.” (KOVADLOFF, 1988, p. 8). Complementariamente ao dado do distanciamento, anota o fato de que esses poemas não são refratários ao emotivo, pois sua leitura provoca *un fuerte impacto emocional en quien lee*. Sobre o método do poeta, ainda afirma: “*El poeta observa sin ceder a las complicidades afectivas. Quiere lograr un retrato preponderantemente interesado en plasmar a ese yo que es forma antes que fondo; más bien lo contemplado antes que el contemplador.*” (KOVADLOFF, 1988, p. 9). Sobre certa escolha expressiva e aspecto técnico, suscita o que poderia ser uma das senhas de contemporaneidade na obra:

Disociando a la poesía de sus funciones expresivas más usuales, desalojando del verso la sugerencia metafórica entendida como entramado de símbolos exóticos u oníricos, afinando los acentos en una modulación verbal que siendo severa no deja de ser coloquial y directa, João Cabral ha sabido infundir al quehacer poético una singular luz diurna, clarificadora y analítica. (KOVADLOFF, 1988, p. 10)

É interessante notar que, apesar do texto ser a abertura de *Muerte y vida severina* e *Auto del fraile*, não se refere a essas obras individualmente ou ao que poderiam ser suas características isoladas, detendo-se, na tentativa de abranger certas inclinações mais universais e consolidadas na dicção do poeta já maduro a partir do conjunto da obra publicada até então. Como apoio bibliográfico, o autor cita um fragmento de análise de Benedito Nunes, filósofo e crítico literário brasileiro, cujos textos fazem parte de uma análise mais integral sobre a obra poética madura de Cabral.

Em conclusão, o texto de abertura de Kovadloff funcionaria mais como uma visada geral sobre o estilo do poeta, ficando o primeiro comentário mais detido sobre o *Auto do frade* (em publicações em castelhano) para dois anos mais tarde, ocasião em que se publicaria uma versão de Ángel Crespo para a obra em antologia que se comenta a seguir.

6.2.14 Segunda antologia poética publicada na Espanha

No ano de 1990, publica-se a segunda antologia da obra poética de João Cabral na

Espanha pela Editora *Lumen*, de Barcelona, sob o título generalizado de *Antología Poética*. A seleção alcança até *Crime na calle Relator* (1985-1987) e quem encarregou-se dela, tanto quanto da tradução e prólogo foi, uma vez mais, Ángel Crespo.

Como nota introdutória ao estudo, consta o aviso de que o mesmo também se baseia no ensaio *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto*. Em alguns pontos (também como em *Ingeniero de cuchillos*) o texto coincide com o prólogo de *Poemas sobre España*. E, de modo mais geral, esse texto introdutório é um eco daquele publicado em 1982 em *Ingeniero de cuchillos*, com a diferença de que nesse já entram o comentário de três obras publicadas nesse espaço de oito anos que marca a distância entre a publicação da primeira antologia e desta.

De fato, encontram-se no texto prologal vários fragmentos adaptados de *Realidad y forma*, outros absolutamente idênticos, no entanto, dado o espaço para esse estudo atual – bastante mais reduzido– e também de acordo com o tempo transcorrido desde aquela primeira interpretação, nota-se alguma atualização ou enfoque mais concentrado sobre alguns aspectos, algumas sutilezas que dão constância de uma releitura da obra que traz novas contribuições. A partir dessa constatação, não se fará um acompanhamento do texto como o que se fez no caso de *Realidad y forma*, mas se procederá a um levantamento dessas atualizações e enfoques.

O espaço dado à análise de *Pedra do Sono* é reduzido (como na antologia anterior) tanto quanto o número de poemas traduzidos do livro na antologia, apenas “Janelas” e “Canção”. Não incluem, além do mais, essa primeira obra do poeta na divisão de etapas que fazem a seguir; passam logo às etapas subsequentes, marcando outras novidades interpretativas, no sentido de um agrupamento atualizado da obra poética e uma noção ainda mais definida e concisa das fases, que são cinco, segundo avaliam: a primeira representada por *O engenheiro* e *Psicologia da composição com a fábula de Anfion e Antiode*; a segunda consistindo nos livros que os autores agrupam no que eles chamam “tríptico do Capibaribe”; na terceira fase incluem a obra *Duas águas* (que reúne *Paisagens com figuras* e *Uma faca só lâmina*), *Quaderna*, *Dois parlamentos* e *Serial*; a quarta compreende os livros *A educação pela pedra*, *Museu de tudo* e *A escola das facas*; na quinta e última agrupam *Auto do frade*, *Agrestes* e *Crime na calle Relator*.

Antes de abordar o *Auto do frade*, Ángel Crespo faz uma contextualização histórica ampla, tanto do protagonista do auto em si –o frei carmelita Joaquim Rabelo,

conhecido popularmente como frei Caneca— quanto da situação revolucionária envolvendo sua participação e o panorama político do Brasil, e especificamente o de Pernambuco, à época retratada. Com relação ao texto da obra de Cabral sobre Caneca, o autor assinala alguns traços marcantes, como a ironia da peça, a crítica “demolidora” que ela aporta, a erudição implícita no tratamento histórico, e o caráter linear e de distanciamento sentimental estabelecido pelo autor.

Sobre *Agrestes e Crime na calle Relator*, Ángel Crespo tem uma opinião crítica desfavorável e isso parece se dever —se é possível supor algo a partir do breve texto do autor— a uma certa presença de Sevilha e seu “espírito” que dá a impressão de ser molesta ao critérios de Crespo:

Se trata, de cuanto hasta ahora ha publicado Cabral, de la poesía menos exigentemente elaborada desde el punto de vista de su personal estética, y ello hasta el extremo de que, en ocasiones, estas obritas recuerdan vehementemente (véase por ejemplo la titulada “El exorcismo”, que figura en esta antología) varios de los poemas narrativos de Campoamor, si bien sería excesivo, debido a su carencia de sentimentalismos, calificarlos de doloras. (CRESPO, 1990, p. 31)

Configura-se também inédita essa sugestão de proximidade com o poeta realista Ramón de Campoamor e com sua obra *Dolora*. À primeira vista, parece também arriscada —e até mesmo meramente provocativa e menos certa que outros paralelos sugeridos por Crespo— porém falta, como na maioria das outras indicações do autor com relação à literatura espanhola, um aprofundamento maior que, infelizmente, nunca teve espaço entre os escritos do autor sobre a obra do poeta brasileiro.

Dos dois livros (*Agrestes e Crime na calle Relator*), a antologia traz apenas uma pequena amostra e o prologuista justifica a parca escolha pelo fato de que os temas nordestinos presentes nos mesmos necessitariam de longas explicações. Ressalta, além da mencionada presença do nordeste, a recorrência de outros dois temas: a cidade de Sevilha e a própria poética cabralina.

6.2.15 *L'Enginyer . Psicologia de la composició amb la faula d'Anfió i Antioda*

As duas primeiras obras poéticas de Cabral a serem traduzidas na íntegra ao catalão também são as únicas nessa língua até o presente. Saíram a público em 1994, 36 anos depois que João Cabral encerrara sua segunda estadia em Barcelona. Foram publicadas pela *Edicions 62* e como parte da coleção *Poesia Universal del Segle XX*, em um único volume, sob o título: *L'Enginyer. Psicologia de la composició amb la faula d'Anfió i Antioda*. A tradução esteve a cargo da poetisa Cinta Massip Bonet e o prólogo é assinado por ela e pelo tradutor e escritor, Joaquim Sala-Sanahuja. Ao final da edição, inclui-se uma cronologia da obra publicada até aquela altura.

Amb una poesia mesurada i aparentment freda, marca da amb uns paràmetres breus i austers –una mètrica en què predomina l'art menor– i amb uns temes i un lèxic que solen ser molt concrets i no gens abstractes, l'obra de João Cabral de Melo podria semblar heterodoxa si la confrontem al batibull de tòpics que identifica entre nosaltres la cultura brasilera. No és gens una obra d'exuberància, de volubilitat barroca, de desbordament sensual, sentimental i oníric, característiques que el tòpic sol atribuir també a all`que és essencialment brasiler. (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 7)

Transcreve-se a longa citação acima, que abre o texto do prólogo, pelo apelo inédito que apresenta a afirmação nela contida, do desmantelamento do tópico que envolve a cultura brasileira no exterior quando em confronto com a poesia de Cabral. Parece extremamente honesto e direto o argumento assim apresentado já que, de certa forma, fala também de uma atitude arraigada, tanto quanto tendenciosa e folclórica, no que diz respeito ao olhar etnocêntrico com relação às culturas ditas periféricas.

Os autores seguem fazendo um repasso da obra e, de *Pedra do Sono*, destacam o tom surrealista, mas fazendo a ressalva da preocupação, aí já manifesta, pela forma, estrutura e coerência lógica do texto. Sobre *O engenheiro*, afirmam que marca um ponto de partida de uma evolução poética muito original, não só para a trajetória do próprio poeta, mas também para toda a literatura do século XX. Dessa obra, afirmam: “*És l'al·legoria del poeta com a enginyer –enginyer civil– i del llibre com a construcció, com a realitat arquitectònica feta de pedra –la pedra dels mots, la pedra de la vida...*” (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 8). Afirmam, também, que esse alegoria, conecta-se com alguns aspectos da obra de Paul

Valéry, porém fazem a distinção entre o que, em João Cabral, distancia-se tanto da literatura Valéry quanto da de Mallarmé.

Sembla com si l'enginyer de versos que era Valéry comencés amb aquest llibre de Cabral de Melo una segona carrera: però ara amb uns mots despullats de tots els vels simbolistes, de les vibracions, de la musicalitat simbolista, i de tot aquell registre eteri, registre de la indefinició i de la immaterialitat, que caracterizava tant Mallarmé com la fornada simbolista o com el mateix Valéry. (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 8)

Consideram que, em *O engenheiro e Psicologia da composição* a poesia se interroga sobre si mesma, funcionando, então, como metapoesia.

Em seguida, centram-se sobre o seguinte livro traduzido (*Psicologia de la composició amb la faula d'Anfió i Antioda*), introduzindo a história do personagem Anfion tal e como é contada pela mitologia grega. Destacam a distância significativa que há entre a maneira como João Cabral trata a fábula (como ele mesmo a denomina) com relação à maneira como Valéry a interpretara. E, para ilustrar essa diferença, fazem menção aos estudos de Ángel Crespo sobre a poesia de Cabral, citando um fragmento, e afirmando que os mesmos são primordiais à compreensão da obra do poeta brasileiro.

Depois de uma análise detalhada da fábula da maneira como Cabral a descreve em sua obra, propõem a existência de um “ciclo teórico” do autor, considerando que suas características são projetadas sobre as obras posteriores.

[...] la persistència ben traçada, calculada, en tots els àmbits, d'una mena d'engrenatge dialèctic, d'oposició fecunda, platònica, que és el fonament d'aquesta escriptura. Como si aquests llibres d'ara establissin l'escaiença universal d'una interrogació de les coses mitjançant la confrontació amb tot allò que els és absolutament oposat segons els termes de la doxa. I que podríem resumir am la figura persistent del “mineral dels mots”. (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 11)

A partir do que consideram ser o mais fino traço da poesia cabralina dessa época, esse sistema dialético, como dizem, tão bem estruturado em sua poesia, é que supõem que é estabelecida a atração que se dá entre o grupo de artistas catalães em torno de Joan Brossa e o poeta brasileiro. Mencionam o fato de que Joan Brossa expressa, várias vezes, “*el mestratge ideològic i estètic que Cabral de Melo va exercir en la seva pròpia obra poètica i en la dels altres escriptors i artistes (...)*” (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 11). Também

dão nota de que Joan Brossa foi quem introduziu a obra do brasileiro na Catalunha ao ter assinado as primeiras traduções de três poemas na revista *Dau al set*. Desse contato primeiro, defendem que pode-se entender como a obra de Brossa evoluiu em termos de atitude diante da linguagem poética. Fazem referência, em acréscimo, à visão marxista e crítica dos fundamentos defendidos por Cabral e como eles influem na abordagem estética de Brossa e, talvez, na de Tàpies, mas não na dos demais componentes do grupo. Porém fazem a seguinte ressalva:

És evident, però, que el discurs crític d'aquests dos autors esmentats seguia poc o molt els predicats "teòrics" de Cabral de Melo, que implicaven una alternativa més interessant i fecunda als dictats del "realisme socialista", que era l'atzucac on anaven a morir els afanys revolucionaris de molts creadors d'aquella hora. (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 12)

O ensaio do brasileiro sobre Joan Miró também é mencionado como a primeira obra monográfica sobre o pintor e destacam essa atuação como parte das atividades levadas a termo pelo escritor na Catalunha, de maneira "*discreta, però eficaç*", nas palavras dos prologuistas. Dão nota da editora caseira da qual se encarregou o poeta e da colaboração que teve por parte de Enric Tormo. Noticiam as traduções de poetas catalães feitas por João Cabral e destacam que entre a seleção se encontra "*curiosament, Carles Riba, que el deu interessar per la seva vinculació estètica amb Valéry i amb la "poesia pura"*". (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 12)

Concluem seu texto saudando a confluência fecunda que representou o encontro de um artista de espírito experimental e interrogador, como Joan Brossa, com um escritor que tem "*les idees ben clares i que assenyala noves vies i paisatges nous*". (MASSIP BONET; SALA-SANAHUJA, 1994, p. 13). Ainda expõem sua intenção de que as traduções presentes na edição possam contribuir para a reconstrução do rastro fecundo de João Cabral na Catalunha.

6.2.16 A la medida de la mano

Em 1994, foi publicada outra antologia em castelhano da obra do poeta brasileiro,

desta vez pela *Ediciones Universidad de Salamanca*. Ángel Crespo inclui a mesma advertência sobre referências ao ensaio original de 1964 (com o qual este guarda as mesmas semelhanças e ligeiras diferenças que os textos das antologias anteriores). Não obstante, o escrito crítico nesta edição é textualmente o mesmo da abertura da antologia anterior, de 1990, assim como a seleção de poemas traduzidos é idêntica. A única diferença que se detecta na tradução é uma pequena mudança: a troca da palavra “*faca*” por “*cuchillo*” no poema “A escola das facas”.

Curioso observar que, apesar de que a última obra do poeta àquela época, *Sevilha andando*, já fora publicada no Brasil, não há dela nenhum poema selecionado nesta publicação.

Quanto ao texto do prólogo é, como se disse, idêntico em seu conteúdo crítico, tão somente diferindo-se num adendo final incluído por Crespo e que começa com a referência à recente concessão do *Premio Reina Sofia de Poesía Iberoamericana* ao poeta brasileiro. Também dá notícia da trajetória intelectual de Cabral desde que chegara a Espanha, destacando seus contatos com os jovens intelectuais catalães do *Dau al set*, sua produção como editor do *Livro inconsútil*, as traduções ao português de uma seleção de poetas catalães. Dá uma especial ênfase a alguns fatos em torno da fundação da *Revista de Cultura Brasileña*, sendo relevante esse depoimento já que são poucas as informações sobre alguns supostos acordos que havia entre João Cabral e Ángel Crespo sobre a orientação e a forma de gerir a publicação:

Diré, no obstante, que Cabral de Melo no sólo puso en mis manos –literal y generosamente– la Revista de Cultura Brasileña, sino que también tuvo la caballerosa delicadeza de abstenerse de interferir por iniciativa propia en una labor que siempre estuvo dispuesto a facilitarme con los consejos que le pedía y relacionándome con muchos escritores y artistas de su país.
(CRESPO, 1994, p. 29)

6.2.17 Proemi a Cabral

O texto que leva o título acima apareceu na revista catalã *Els Marges*, em seu nº 81, em 2007, e é a introdução –mais que prólogo, como quer o título– ao ensaio *Poesia i*

composició em sua primeira tradução e publicação em catalão. Quem se encarrega da abertura, tanto quanto da tradução, é o filólogo Pere Galceran-Uyà.

O texto introdutório é conciso, porém abrangente e certo no sentido de informar sobre quem foi o poeta João Cabral de Melo Neto, os traços marcantes de sua obra e algumas influências que havia nela. Porém, os comentários e fatos sobre os quais se pretende dar mais destaque dizem respeito à passagem do poeta por Barcelona e o que ela rendeu, dando notícia desde a chegada e o contato com os artistas do *Dau al set* e o legado do brasileiro aos jovens daquele grupo; do ofício tipográfico e da editora mantida pelo escritor; dos títulos que publicou durante a estadia na Catalunha; do “*importantíssim assaig*” sobre Joan Miró.

Propriamente sobre o ensaio *Poesia e composição*, como justificativa da tradução que apresenta, o autor afirma:

El cas és que basta un cop d'ull per a adonar-se que, tot i haver passat mig segle des que aquest assaig fou escrit, la problemàtica que Cabral hi planteja és tothora vigent, de la mateixa manera que la presa de posició que ell hi efectua continua sent àmpliament compartida. En tot cas, la qualitat intel·lectual i literària d'aquest assaig i la seva contribució al debat sobre l'actitud del creador artístic—singularment la de l'escriptor— ens ha encoratjat a oferir-ne la versió catalana. (GALCERAN-UYÀ, 2007, p. 14)

6.2.18 Ensaio sobre o pintor Joan Miró em catalão

A primeira tradução do ensaio sobre Miró ao catalão só apareceu em 2008 como parte de uma edição trilingue (português e castelhano são as outras duas línguas) e traz dois textos como estudos preliminares.

A iniciativa é do selo KM 13.774 da Casa América Catalunya, com sede em Barcelona, numa tentativa de reverter o desconhecimento desse ensaio até então inédito em catalão. O livro traz a reprodução de algumas xilogravuras inéditas que Joan Miró fizera para a edição original de 1950 e também fotos que mostram o processo de trabalho que teve lugar no atelier do pintor.

A edição traz dois textos prologais, sendo o primeiro deles, de autoria do poeta brasileiro Regis Bonvicino, escrito no sentido de reivindicar que João Cabral fosse considerado também poeta espanhol:

João Cabral de Melo Neto (1920-1999) possui dez livros publicados no mundo hispano-americano, todavia, é conhecido, na Espanha, apenas por um círculo restrito de intelectuais e aficionados, sem um leitorado, digamos, mais popular. Ele é, entretanto, o mais “espanhol” dos poetas brasileiros e o maior poeta de língua brasileira ao lado de Carlos Drummond de Andrade. (BONVICINO, 2008, p. 71)

O texto aborda, além da análise do ensaio sobre Miró, a vinda do pintor Joan Ponç para o Brasil sob a possível influência de Cabral, a relação com *Dau al set* e com o poeta Salvador Riera, que também acabou fixando-se em São Paulo. Numa proposição ousada, como o próprio Regis Bonvicino diz, não só defende que Cabral deveria ser reivindicado pelos espanhóis como poeta espanhol, mas também que *Dau al set* poderia ser considerado um movimento catalão-brasileiro.

O outro texto que aparece como prólogo é assinado pela autora deste trabalho de tese. Nele se procede a uma retomada histórica da chegada de Cabral à Espanha e de como se deu a relação entre o poeta e o pintor catalão. Procede-se, também nesse texto específico, a uma análise do ensaio, da abordagem contida nele sobre a obra de Miró.

6.3 Considerações finais

Pela própria natureza deste capítulo, as conclusões nele serão, em grande parte, de ordem estatística (palavra não totalmente adequada para o que se apresentará, porém a mais próxima como representação do que aqui se propôs).

A partir das pesquisas e leituras feitas e sistematizadas para o propósito definido ao começo, constatou-se que, apesar dos quatorze anos em que João Cabral de Melo Neto viveu na Espanha, mais outros seis na América Espanhola, e do prestígio que sua poesia parece desfrutar em alguns círculos intelectuais e acadêmicos, o conjunto de sua obra, até o presente, está modestamente representado em traduções ao castelhano. A última delas que se tem conhecimento data de 2010 e é a versão catalã de *Os três mal-amados*, de 1943, chamada *Els tres malvolguts*, obra à qual não se teve acesso pois não se pode encontrá-la comercialmente, e que é uma iniciativa modesta da editora Senhal, de Girona. Do restante da obra, a última versão editada ao castelhano data de 1990 e é a *Antologia poética* publicada

pelo selo *Lumen* na tradução de Ángel Crespo.

Sendo assim, do conjunto da obra poética original, que soma vinte livros publicados –excluindo-se os de poesias reunidas e as antologias– somente seis apareceram integralmente em traduções ao castelhano. São eles: *O cão sem plumas*, *Dois parlamentos*, *Uma faca só lâmina*⁹⁶, *A educação pela pedra*, *Auto do Frade* e *Morte e vida severina*, que ganhou três versões em diferentes iniciativas.

Desses seis títulos, apenas um deles, *La educación por la piedra*, foi publicado em suporte livro e constando como obra única nesse mesmo livro. A primeira tradução de *Morte e vida severina*, e as de *Dois parlamentos* e *Uma faca só lâmina* apareceram em suporte revista. *Auto do Frade* está dentro de uma seleção na qual se inclui também uma versão de *Morte e vida severina*. E a tradução de Margara Russotto, também para a última obra mencionada, faz parte de uma antologia.

A melhor representação da obra figura nas antologias, que foram publicadas em número significativo. Acrescente-se a elas a publicação –pela *Biblioteca Ayacucho*, da Venezuela, em 2002– o livro *Piedra fundamental*, uma compilação da obra poética e teórica já traduzida e publicada até aquele então, em seleção do crítico Antônio Carlos Secchin, que também assina o prólogo. Sobre os textos selecionados nessa obra, foram privilegiadas traduções daqueles que mais se debruçaram sobre o trabalho de verter essa poética ao castelhano: Ángel Crespo, Carlos Germán Belli, Santiago Kovadloff, Mária Russotto.

Em catalão, duas obras poéticas foram publicadas na íntegra em um só volume editado por *Edicions 62: O engenheiro e Psicologia da composição*. Além desse, apenas sabe-se da tradução *Els tres malvolguts*, comentada antes. Não se encontrou nenhuma antologia ou poema disperso vertido a essa língua, além de “*Faula de Joan Brossa*”.

Quanto à obra teórica, por interessante que pareça, foi integralmente traduzida ao castelhano, reunida numa única iniciativa de publicação que teve apenas uma edição. Esse livro está, desde sua primeira publicação (em 1999), esgotado e sem reedição. O responsável pela tradução foi Víctor Sosa e a publicação esteve a cargo da editora da *Universidad Iberoamericana de México*. Curiosamente, foi nesse livro que apareceu pela primeira vez vertido ao castelhano o estudo de João Cabral sobre a obra de Joan Miró: 49 anos depois da sua publicação em francês e 47 anos depois de ter sido lançado pela primeira vez em

⁹⁶ Traduzido por Ángel Crespo como “*Una faca sólo hoja*” e publicado na *Revista de Letras de la Facultad de Artes y Ciencias*, Mayagüez, 1969.

português.

A Espanha está, em grande medida, presente na obra de João Cabral de Melo Neto porém, por oposição e contraditoriamente, essa mesma obra tem uma parca visibilidade e difusão junto ao provável público leitor nesse país para além de certos âmbitos acadêmicos estritamente especializados, sendo o poeta lembrado, no mais das vezes, em esparsos atos de iniciativa das próprias representações culturais brasileiras na Espanha. De certo modo, esse lugar pouco visível que ocupa sua obra e trajetória espanhola pode também dever-se ao fato de que o próprio escritor não demonstrou especial interesse em que seus textos fossem vertidos ao castelhano, devido a um critério rigoroso que sustentava com relação à tarefa de tradução (tema já comentado no capítulo 5 desta dissertação).

7 DEPOIMENTOS DE CATALÃES SOBRE JOÃO CABRAL

Neste capítulo, figuram comentários e análises a partir de alguns depoimentos que apareceram publicados em livros ou revistas espanholas e que refletem pontos de vista a partir de contatos que se deram, tanto no âmbito pessoal quanto intelectual, entre artistas espanhóis e Cabral de Melo Neto. Pela natureza dos próprios textos, sempre escritos sob o prisma pessoal e da memória, é importante ressaltar o caráter anedótico de muito do que aqui se exporá, permitindo dar a conhecer, dessa forma, uma faceta mais íntima e humana do autor a que se dedica neste trabalho de pesquisa.

A metodologia que orienta o presente capítulo prevê que se enfoque apenas os depoimentos que foram publicados em algum meio escrito.

Há, além desses depoimentos, outros que fazem um conjunto com os que se apresentam neste capítulo e que têm como fonte entrevistas feitas diretamente a algumas pessoas –ou que tiveram trato pessoal e amistoso com Cabral, ou que trabalharam a partir de sua obra como tradutores. As transcrições dos textos dessas entrevistas constam do capítulo de anexos à tese.

7.1 Arnau Puig

Em 1980, apareceu na Revista catalã *L'Avenç* (nº 33), um texto do filósofo e crítico de arte, Arnau Puig i Grau, cujo título é “*El poeta brasiler João Cabral de Melo a Barcelona (1948-52)*”. Arnau foi um dos participantes do grupo *Dau al Set* e conviveu estreitamente com o poeta desde o fim de 1948 até 1950, quando Cabral deixou a cidade pela primeira vez para servir o Consulado Geral do Brasil em Londres.

Nesse sentido, o texto fornece –muito mais do que uma apreciação crítica– um retrato incomum do intelectual que era Cabral e relatos de algumas de suas atuações enquanto esteve em Barcelona. É, portanto, um registro relevante enquanto perfil documental captado a partir de um viés mais pessoal do escritor e também de ativista da cultura. Tudo isso, claro, segundo a mirada particular de Puig.

O texto começa com uma metáfora sobre a frutificação de algumas sementes em detrimento de outras, que caem em terreno infértil, portanto no esquecimento. Entre outros intelectuais que conviveram com o Grupo *Dau al Set* naquele fim de década, Puig parece querer ressaltar a presença de Cabral como uma dessas aparições rápidas, porém que tiveram um sentido bastante elucidador entre aqueles jovens que, à época, estavam em busca de afirmação política e artística.

Como justificativa para a escrita deste artigo de que agora se trata, Arnau Puig explica que o prefácio do livro de Joan Brossa e Antoni Tàpies, *Ú no és ningú*, ao dar constância de João Cabral como intelectual próximo ao poeta e ao pintor catalães, suscita a curiosidade de vários leitores sobre quem era “aquele personagem”: um estrangeiro entre um grupo quase que absolutamente catalão. Ou seja, seguramente causou estranheza o fato de haver, entre intelectuais catalães daquele momento histórico de formação do grupo *Dau al Set*, um poeta brasileiro.

Há uma preocupação no texto, a partir desse argumento, que é demonstrar a importância que João Cabral representou nesse contexto particular e muitas das declarações de Puig vão nesse sentido: “*És clar; els que vàrem tractar som ben conscients que el vàrem tractar i que la seva presència i les converses amb ell foren determinants en la precisió de moltes de nostres idees i actituds.*” (PUIG, 1980, p. 772)

É relevante notar que o autor destaca que os primeiros contatos com Cabral se dão no ambiente das artes plásticas, mais especificamente em ocasião do *Saló d’Octubre*, mostra de artes que acontecia em Barcelona naquela época, e conta, ainda, que quem os apresenta é o pintor Francesc García Vilella, que, segundo o autor, já era amigo do poeta brasileiro. Dessa forma, dá destaque ao fato de que “*Cabral era un amant de l’art.*”

Arnau Puig também dá constância dos livros que possui em sua biblioteca e que são produto do projeto editorial caseiro de João Cabral (“o livro inconsútil”), do qual fala, assinalando algumas publicações saídas daquele prelo. Menciona a amizade do poeta com outros intelectuais afixados em Barcelona, como Rafael Santos Torroella, e sua atuação em outros círculos artísticos: “*Tot això assenyala que durant l’any 1949 la nostra relació amb en Cabral era ja ben estreta i que no érem nosaltres sols els qui ens relacionàrem. Aquest any de 1949 foi, tanmateix, pròdig pel que fa a les activitats d’en Cabral respecte de la gent de Dau al Set.*” (PUIG, 1980, p.772)

Segue com sua revisão da atuação do intelectual brasileiro, mencionando a

publicação de *Sonets de Caruixa*, de Joan Brossa, cuja primeira edição sai numa tiragem de apenas 70 exemplares editados pelo próprio Cabral, que também é responsável pela seleção de poemas. Dessa edição, Puig menciona seu exemplar pessoal com dedicatória datada de 17/10/1949. Do mesmo ano, assinala também a publicação de outro texto do poeta apresentado na revista *Cobalto*: “*Un aspect de la joven pintura. Tàpies, Cuixart, Ponç presentados por Cobalto 49*”, dando testemunho, uma vez mais, de que aquele foi um ano especialmente prolífico e ativo para João Cabral em termos de inserção no meio cultural em Barcelona.

Sobre a questão (tão parcamente abordada na biografia do autor) das preferências políticas de Cabral durante aqueles anos, o autor também dá alguns dados (além de sua leitura pessoal dos mesmos) que, por serem tão raros em sua biografia, têm certa relevância. Primeiramente, afirma:

Les relacions nostres amb en Cabral foren cada vegada més intenses, sobretot a nivell personal i individual amb cadascú de nosaltres, en funció dels interessos espirituals que determinaven el lligam. No recordo que tinguéssim gaire relació col·lectiva, i sí, en canvi, sé de relacions individuals, entre elles la que mantingué amb mí, en la que, cada cop més, parlàvem molt de política. (PUIG, 1980, p.774)

Sobre a inclinação política marxista de Cabral, Puig faz a seguinte interpretação: “[...] *en Cabral era més un marxista per ética i per estètica que no pas per dur a terme una revolució. [...] En Cabral tenia un concepte geològic i biològic del marxisme.*” (PUIG, 1980, p.775). Essa observação é óbvia e pertinente tendo em vista que o marxismo o atraía, como a muitos intelectuais, como forma de militância nas artes e não como militância partidária em si; eram realmente as repercussões e impacto que o marxismo teve no âmbito da crítica cultural o que interessava mais ao escritor, especialmente naqueles anos em que os preceitos teóricos marxistas eram “fonte de inspiração política e bússola social” (THERBORN, 2012, p. 8). Sobre a segunda observação, de que o poeta tinha um conceito “geológico e biológico do marxismo”, é certo que se referia ao pensamento político de esquerda transposto artisticamente às suas raízes, ao seu entorno natal, um nordeste historicamente despossuído, mas do qual o escritor fazia parte (socioeconomicamente) como representante de uma oligarquia rural, ou seja, como a minoria detentora do poder. Por isso sua menção de Puig à “*aristocràcia terratinent i mercantilista*”. É essa força histórica e suas muitas contradições o

que potencializa o marxismo em Cabral, segundo pode-se inferir da visão do filósofo.

Ainda assim, com relação à sua particular postura de esquerda e certa forma de militância ideológica, se assim pode-se considerar, Arnau Puig conta como Cabral facilitava ao grupo números da revista do partido comunista francês “*La pensée*”, bem como se refere à anedota de que o poeta lhe presenteara um livro de Georges Politzer –leitura bastante politizada para a época e, certamente, banida pelo caudilhismo franquista– e também um texto de Stalin (“*Les questions du Léninisme*”). A intenção do poeta brasileiro era, tendo em vista as narrativas de quem conviveu intelectualmente com ele naquela época, certamente a de inserir aqueles jovens no pensamento materialista histórico: que focassem no panorama catalão, político e artístico, enquanto presente de cultura que a todos do grupo interessava e no comprometimento com uma possível emancipação humana através da arte crítica.

Fica claro, enfim, que a admiração devotada ao poeta se deve à sua qualidade de esteta e pensador da “realidade” (grifo do autor) e ao sentido inovador e politizado que ele traz àquele grupo de jovens (João Cabral, ele próprio, um jovem que ainda não atingira os 30 anos) num momento de repressão política na Espanha e num ambiente no qual havia, sem dúvida, predisposição à absorção de ideias vindas de fora, às novidades estéticas.

Sobre o ensaio de Cabral a respeito da pintura de Joan Miró, Puig tem uma visão bastante radical, mas demonstra conhecimento sobre a preocupação artística do poeta –sobre sua intenção de fixar uma psicologia compositiva– ao interpretar, a partir do texto sobre Miró, a questão especular da própria preocupação estética cabralina. No entanto, o que se destaca na opinião do autor é o fato de que o ponto de vista de Cabral descarta qualquer engajamento político (transformar a arte em abecedário, como o próprio Puig diz) em favor de uma individualidade artística. Isso diz muito também sobre o modo peculiar e direto como Cabral se relacionava, traduzindo a um contexto e a necessidades objetivas e pessoais, com o pensamento marxista:

Jo diria que ací el que en realitat fa en Cabral és una apologia de la seva pròpia poesia –almenys de la d'aquell moment– i que veu en l'obra d'art la manifestació de la més estricta individualitat, cosa que a mi, en aquell moment, em resultava paradoxal quan els problemes que teníem eren els del compromís polític, l'acció col·lectiva i l'enderrocament dels valors metafísics que ens ofegaven. (PUIG, 1980, p.775)

Sobre o prólogo do escritor brasileiro para a obra *Em va fer Joan Brossa*, Arnau

Puig se apega ao fato de que Cabral vê aí uma nova poesia, porque feita a partir do “enorme tema dos homens”. Defende que essa escolha se dá, entre outras coisas, como senda natural de um desenvolvimento pelo qual estavam todos os membros do grupo passando e como reação ao entorno repressor, e destaca o caráter cada vez mais politizado que marcava as discussões sobre o tom que se deveria dar à revista *Dau al Set*. Afirma: “[...] *el que havia succeït és que ens estàvem polititzant, i respecte a la claredat d’idees l’aportació d’en Cabral fou determinant.*” (PUIG, 1980, p.775)

Tudo que afirma Arnau Puig nesse curto, mas esclarecedor, artigo dá uma dimensão bastante exata do que foi a maneira discreta, no entanto contundente, de ação de João Cabral durante o primeiro período em que teve contato com a Espanha/ Catalunha e de seu posicionamento claro em defesa de uma postura artística que fosse mais lúcida e crítica com relação aos movimentos estéticos disseminados pela Europa desde o início do século XX, e também com respeito à própria situação ditatorial vigente nas formas de expressão política. Acima de tudo, destaca-se o fato de que, apesar da posição oficial ocupada por Cabral enquanto representante da diplomacia brasileira, as ações para que ele se direciona partem de convicções políticas e estéticas pessoais que em nada poderiam corroborar uma postura institucional, muito menos “oficialista”. Nesse ponto, é importante notar como Cabral soube utilizar-se da relativa imunidade que gozava como representante diplomático para aproximar-se de círculos de pessoas às quais dificilmente teria acesso como cidadão comum, sempre atuando com a liberdade e engajamento típicos do artista, não do cônsul.

7.2 Joan Brossa

Qual é a primeira coisa que me vem à cabeça quando penso em João Cabral? Lembro das nossas conversas sobre poesia. Ia ao seu apartamento na rua Muntaner depois do almoço ou no final da tarde, muitas vezes com o pintor Joan Ponç, e ficava observando-o trabalhar na sua impressora. [...] Cabral passava horas ali trabalhando, compondo os textos cuidadosamente.

Joan Brossa

Joan Brossa deu vários depoimentos, em diferentes épocas, nos quais menciona a relação com o poeta brasileiro porém, para efeito de uma visada mais abrangente e segundo o objetivo deste capítulo, se fará o comentário a partir das declarações do poeta catalão

registradas no livro *Records Brossa x Brossa*, que consiste em várias entrevistas concedidas ao jornalista e escritor catalão Lluís Permanyer a partir do ano de 1992. Como metodologia, escolhe-se este livro específico por evidenciar uma visão mais atualizada sobre as relações intelectuais e pontos de vista de Brossa.

Chama a atenção, em primeiro lugar, que Joan Brossa ressalte, das influências decisivas de Cabral naquele grupo de jovens catalães do *Dau al Set*, o fato de ele ter sido o responsável por destacar a importância de um certo posicionamento social diante da arte, para além de questões ideológicas. Transcreve-se um trecho longo que ilustra bem essa visão particular cabralina, segundo conta Brossa:

Cabral argumentava que en nom de cap ideologia política concreta es podia dir com havia de treballar un artista o un escriptor. I afirmava: Està molt bé el que feu, però hi falta la dimensió social. Ell defensava que practiquéssim un arte de revolta i no pas de revolució, perquè la dictadura ens destruiria. 'Aquests poemes que fas tu m'agraden molt, però és com un ull que veu i no mira. Jo no et demano que deixis d'escriure així, però orienta aquests poemes, de manera que la gent sàpiga cap on van. Si tu has de descriure la situació del país serà més autèntic, en efecte, si ho fas amb aquestes imatges violentes, però tu indica la direcció per on el lector ha de passar', em deia. (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p. 88)

Ainda sobre essa defesa da presença de um dado social na arte e de sua forma particular de “militância” política e estética com o grupo, e a maneira como alguns deles se relacionam com as novidades introduzidas por Cabral, Brossa também conta a curiosa anedota de como o pintor Joan Ponç reage à seguinte provocação do poeta (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.88): “*Si jo t’encarrego el retrat d’un burgès, què faràs: un burgès llepat com en (Rafael) Durancamps o un monstre? De moment la gent dirà que tu estàs malalt, però és suficient, per denunciar, que calis al monstre un barret de copa; i, a més, no serà perillos per la censura.*” Esse ponto de vista está totalmente alinhado com as ideias de Marx e Engels sobre a arte. Veja-se esse trecho de carta enviada por Engels em 1885 a uma aspirante a escritora: “Um romance baseado no socialismo realiza seu propósito [...] desfazendo as ilusões convencionais [...] ele quebra o otimismo do mundo burguês, induz dúvidas quanto ao caráter eterno desse mundo, embora o autor não ofereça qualquer solução definida ou tome partido abertamente.” (apud EAGLETON, 2011, p. 86).

Quanto ao desfecho da provocação feita por Cabral, remata Brossa que Ponç se convence da necessidade de câmbios em sua pintura, porém ressaltando, ironicamente, que

aquilo que o pintor consegue como resposta é pintar um retrato de Stalin “*amb una lluent estrella soviètica!*” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.88).

Também é significativo do tipo de arte que a Cabral interessava e desse ímpeto de lançar-se à modernidade que ele defendia entre aquele grupo, o ataque ao pintor catalão, Rafael Durancamps, que representava justamente a figura do artista burguês, não só por proceder de família de industriais abastados de Sabadell, mas por representar uma arte que dava sustento às formas pictóricas mais convencionais, propícias a um consumo imperturbado. Já a sugestão que dá a Ponç, reflete exatamente a intenção contrária ao tentar quebrar as expectativas conservadoras fazendo com que o espectador especule com atitude crítica.⁹⁷

Ainda há outra anedota relatada por Brossa bem significativa de um tipo de intenção artística que naqueles anos (1949-50) parecia ser um dos centros de manobra poética de Cabral, que era, entre outras coisas, expressar-se socialmente em sua poesia. Sobre isso, vale lembrar o dado de que o autor publicaria, em 1950, o livro *O cão sem plumas*, cujo universo, já comentado, era a paisagem social degradada do humano em torno do rio Capibaribe, na cidade natal do poeta. Depois dessa publicação, viriam as outras duas que compõem a sua poesia de verve mais humanamente ativista, *O rio* e *Morte e vida Severina*. Transcreve-se o conta Joan Brossa:

(Ponç) Volia mostrar també un quadre gran a Cabral, convençut que li agradaria: una costellada a les Planes. I va dir: 'l'he ensenyat a la meua àvia, i li ha encantat'. Tot esperant Cabral, Ponç es fregava les mans, un gest característic d'ell. Cabral va asseure's i no va comentar res, la qual cosa va escamar immediatament en Ponç. Acte seguit va dir-li: 'Vostè ha pintat una costellada. Primer: no és la situació actual de l'obrer i per tant no és real. Segon: vostè ha intentat fer-ho d'una manera realista i hi ha gent que ho fa molt millor. Vostè há de continuar fent el que fa, però donant-li un sentit diferent.' (BROSSA apud PERMANYER., 1999, p.89)

Essa orientação dialética cujos objetivos parecem claros, e cujos meios o autor parece ter bem definidos, foi desvelada em muitos encontros e conversas entre Cabral e os jovens do *Dau al Set*, sendo Antoni Tàpies e o próprio Brossa, os que mais se aproximaram e tiraram partido desse pensamento; ao contrário de Ponç, que passou por ele apenas

⁹⁷ Também representativo dessa antinomia marxista e o interesse que despertava em Cabral, Brossa conta uma história curiosa que diz muito sobre o humor sarcástico típico do escritor: “*Fins que van aparèixer Tàpies i Cuixart, tots érem pobres. Cabral va sentenciar que ells eren els burgesos i que els autèntics proletaris érem en Ponç i jo, comentari que no va agradar gens a Tàpies.*” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.81)

superficialmente, conforme relata Brossa. Ele também exemplifica (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.90): “*A la primera exposició de Tàpies a les Galeries Laietanes ja es pot detectar la influència de Cabral. Jo vaig batejar els quadres i hi ha un títol que diu: Coral del treball.*” Conta também que era com Joan Prats –homem mais maduro que todos os demais– com quem Cabral discorria mais amiúde sobre o marxismo. De toda forma, Cabral assumia uma certa postura doutrinária, talvez não no discurso, mas na ação: se dedicava a presentear àqueles jovens livros de autores marxistas, assim como facilitar a revista do partido comunista francês, conforme se sabe a partir dos depoimentos de Puig, Brossa e Tàpies. Conta Brossa (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.90): “*(Cabral) Em va dir que m’enviaria un llibre de poemes d’un autor marxista, Nâzim Hikmet. Quan vaig rebre l’avís de Correus, vaig tenir por que al llibre hi hagués algun signe extern de la seva condició marxista, però no va passar res.*”

Ao ler as várias anedotas e memórias de Brossa sobre o brasileiro, fica evidente a grande admiração e respeito intelectual e amistoso que se nutria por ele naquele entorno. O poeta catalão ressalta, entre outras coisas, a grande cultura de Cabral e que sua pessoa “*em va fer molt efecte*”. Sobre sua forma de abordagem, destaca as conversas longas que mantinham no apartamento da rua Muntaner, diante da Plaça d’Adrià (João Cabral prezava muito o convívio dessas pessoas e as convidava amiúde, tanto ao seu apartamento quanto à casa de veraneio que mantinha em Castelldefels); conversas prolíficas e agradáveis, não ao molde de “cursos” ou lições, mas nas quais o poeta “*ens introduïa sense pressió, amb naturalitat*”, nas palavras de Brossa (apud PERMANYER, 1999, p.87). Ainda sobre essa forma “socrática” de diálogo como a gostava de praticar o poeta, diz Brossa (apud PERMANYER, 1999, p.89): “*Cabral era un home conversador, ben diferent d’en (Josep Vicenç) Foix; jo l’escoltava, perquè el que m’interessava no era discutir ni enraonar jo, sinó carregar les piles. El seu mestratge era essencialment oral; no tenia gaire biblioteca i era només de poesia.*” Sobre a sua qualidade de crítico afirma, também de maneira entusiástica: “*De tots els crítics d’art, que n’he conegut bastants, és el més afinat, una antena molt sensible.*” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.86)

De sua atuação como editor, destaca a crença que Cabral depositou em seus primeiros exercícios de poesia ao publicar seu primeiro livro, *Sonets de Caruixa*, que consistia em uma seleção feita pelo próprio Cabral –como lembra Brossa– provando que o poeta brasileiro foi leitor atento e crítico daquela poesia: “*De fet, va demostrar que creia en*

mi i se la va jugar, mentre que hi havia altres persones que només enraonaven... Aquella demostració em va agradar molt.” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.87)

De *Em va fer Joan Brossa*, livro editado pelo amigo comum, Rafael Santos Torroella, Brossa destaca o oferecimento de João Cabral para escrever o prólogo, texto que o poeta catalão considera “*modèlic*”.

Ainda sobre a influência do brasileiro sobre a poesia de Brossa, é menos conhecido o fato de que o catalão utiliza preceitos introduzidos pelo brasileiro em tantos desses debates –como aquela advertência à concepção da pintura de Ponç– na prática poética do livro *Des d’un got d’aigua fins al petroli* (1950), do qual comenta que trazia “*unes imatges terribles, però hi ha algun vers que serveix d’orientació al lector.*” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.89)

Concluindo, é digno de nota a proximidade amistosa que marcou as relações de Cabral com aqueles jovens e a sugestão de ampliação das possibilidades expressivas que o poeta brasileiro pôde inserir naquele debate artístico tão específico, porém que teve transcendência na artes catalã e espanhola. Imagina-se que esse encontro foi possível, em grande parte, pela posição que ocupava; porém muito menos pela natureza política dessa posição e mais pela curiosidade intelectual de Cabral e pela necessidade de cumplicidade criadora num momento em que a maioria daqueles jovens, incluindo o brasileiro, estavam no processo afirmativo de suas sensibilidades artísticas. Tudo isso com a vantagem de ser estrangeiro, o que marca uma visão desde fora e com uma distância desejável. Essa atuação fluida e respeitada do poeta também se deu por meios mais concretos, ao ter sido ele o responsável por projetos de publicação, por exemplo, ou mesmo atuar como mecenas, tendo adquirido obras de arte de alguns daqueles pintores, além de ser o agente discreto do rumo de suas carreiras, como se sabe que o foi da de Joan Ponç, recomendando-o a Ciccillo Matarazzo, fundador do MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e grande incentivador das artes plásticas. Sobre esse laço amistoso do grupo com Cabral, diz Brossa: “*Cabral va viure a Barcelona un parell d’anys. Quan se n’anà, tots ho vam sentir molt. [...] Uns anys més tard va tornar a Barcelona, però amb la categoria de cònsol. El vaig veure un parell de vegades. Per raons de salut va haver de marxar abans de temps.*” (BROSSA apud PERMANYER, 1999, p.90)

7.3 Antoni Tàpies

Conheci João Cabral no final dos anos 40, numa época em que estava me formando como artista, e esse contato teve uma grande importância para mim. Frequentemente ia ao seu apartamento para conversar. Falávamos muito sobre questões estéticas. Naquele momento, o que estava mais em moda e mais interesse despertava entre os pintores e escritores eram as tendências de esquerda, influenciadas pelo comunismo russo.

Antoni Tàpies

Antoni Tàpies deixou constância em seu livro *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia* das circunstâncias que o aproximaram de João Cabral e do tipo de relação que mantiveram, bem como de traços característicos do escritor. Também no volume dedicado ao poeta de Cadernos de literatura brasileira consta um depoimento dado exclusivamente para a publicação em questão.⁹⁸ O artista catalão afirma nos fragmentos da autobiografia que Cabral “*fue la persona que por primera vez me despertó una seria curiosidad por aquella ideología[marxismo] y por el movimiento que más ha pesado en el mundo moderno.*” (TÀPIES, 1993, p. 232)

É interessante perceber, da fala do artista, a ênfase que dá ao fato de que havia um dogmatismo exacerbado entre os intelectuais espanhóis que se opunham ao franquismo e que João Cabral havia sido quem os tinha alertado (os integrantes do *Dau al set* e amigos em torno do grupo) de que “era possível preocupar-se com os problemas sociais sem cair no mau gosto do realismo socialista.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 15). Do conselho, sobressai aquilo que era a preocupação do poeta àquela altura, da necessidade de pensar e abordar a arte com liberdade, de acordo com os critérios e índole do artista, porém sem vincular-se a nenhum tipo de estética política ou moldura programática. Ainda assim, destaca a necessidade de que se aponte, através dessa expressão pessoal, alguma crítica social. É relevante ver como ele desaprova com veemência o tipo de arte panfletária praticado pelo realismo socialista.

No livro que traz seus textos autobiográficos, Tàpies dedica-se a discutir, a certa altura, a questão da implicação social e política na trajetória do artista e como seu trabalho deve inserir-se nesse contexto e abordar os temas de liberdade e desenvolvimento vital da

⁹⁸ Algumas tentativas foram feitas por parte da autora da tese enquanto esteve estabelecida em Barcelona no sentido de entrevistar Antoni Tàpies sobre a interlocução com João Cabral, porém nenhuma delas surtiu resultado. Mesmo as perguntas enviadas através da agente do artista jamais foram respondidas. Ainda assim, consta na seção de Anexos um texto com as perguntas elaboradas (p 497).

humanidade. Questiona a eficácia das ações de políticos e as do artista, pintor ou poeta, diante desses desafios, concluindo o seguinte:

Fuera como fuese, lo que yo entonces veía claro para mí, y me parecía importantísimo y urgente, era que debía conocer el aspecto crítico que se había formulado del mundo capitalista, conocer todos sus defectos, conocer el porqué de sus maldiciones, el ciclo infernal de sus estructuras [...] Y nada mejor que el marxismo, como aseguraba Cabral, para hacer el análisis más impecable. Y por encima de todo estaba aquella carcoma de la famosa tesis undécima de Feuerbach: ‘Los filósofos no han hecho más que interpretar el mundo de diversas maneras, pero de lo que se trata es de transformarlo.’ Esta tesis del propio Marx, que Cabral mencionaba con frecuencia, me iba trabajando y cada vez me parecía más llena de razón y coincidente con la misión que el arte podía contribuir a realizar. A través de Cabral, pues, entré entonces [...] en el polémico mundo del ‘arte comprometido’ [...] (TÀPIES, 1993, p. 234, 235)

Tàpies também comenta o texto escrito por Cabral para a exposição coletiva que teve lugar no *Institut Francés* de Barcelona de 17 de dezembro de 1949 a 3 de janeiro de 1950, ressaltando a sensibilidade que o poeta tinha para a pintura. “Segundo ele [João Cabral], eu não tinha respeito pelos limites da tela –minhas formas acabavam na beira da tela, como se tivessem sido afetadas por um cataclismo. Isso é verdade e inclusive faz parte do meu temperamento artístico.” (CADERNOS DE LITERATURA, 1996, p. 15)

Apesar de afirmar que as ideias de Cabral o haviam influenciado àquela época, condena nele o fato de que não via com bons olhos a pintura abstrata, que justamente foi o caminho estético a que Tàpies se vinculou mais tarde, depois de sua estadia em Paris.

Nesse aspecto, parece interessante trazer à discussão, como contraponto, um argumento sustentado por Cabral no ensaio sobre a pintura de Joan Miró. Um dos termos com o qual dialogava era a abstração em Miró, porém jamais condenando-a diretamente ou de forma universal –como fica subtendido na declaração de Tàpies mencionada acima. Afirma Cabral, já ao final do ensaio, aproximando a abstração em Miró ao trabalho extenuante de uma composição com vistas à negação:

De certa maneira, se pode dizer que o abstrato está nos dois pólos do trabalho de representação da realidade. É abstrato o que apenas se balbucia, aquilo a que não se chega a dar forma, e é abstrato o que se elabora ao infinito, aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece. No primeiro caso, a figura é abstrata por ininteligível; no segundo, por disfarçada. No primeiro se permanece aquém da realidade; no segundo, se nega a realidade. (MELO

NETO, 2003, p. 719)

O que há, de fato, conforme se pode corroborar na explanação anterior, é que o escritor via duas formas de abordar o abstracionismo e, a partir dessas maneiras, faz sua eleição conscientemente em prol do que há de elaboração constante, defendendo esse com meio lícito de alcançar a abstração.

8 TAUROMAQUIA COMO MEDIDA POÉTICA

Dijo la Gracia: Vísteme de luces y déjame jugar tranquila al toro.

Rafael Alberti

Sevilha é uma cidade íntima. Você anda nas ruas de Sevilha como você anda no corredor de sua casa. É difícil explicar, aqui no Brasil, o que é uma corrida de touros, o que é um toureiro... um taurino ... para compreender o que é um taurino é preciso ter vivido na Espanha como eu, que vivi treze anos lá.

8.1 Relação entre intelectualidade e touros na Espanha: contexto histórico

A tauromaquia espanhola, indiferente da controvérsia que há por parte de seus defensores ou detratores quanto à sua classificação –se é um rito, um esporte, uma arte ou mero espetáculo ou jogo (ou um pouco de cada um dos elementos anteriores)– é uma manifestação de cujos primórdios se tem constância histórica a partir do século XIII na Espanha, no reinado de Alfonso X, *el Sabio*.

Naquele século, o acontecimento que reunia as características e estava na origem do que viriam a ser as touradas, tal como são praticadas na Espanha hoje em dia, eram manifestações de natureza bastante diversa do que se vê atualmente. Fato é que essas celebrações são tidas como os espetáculos de massas mais antigos da Espanha, tendo sobrevivido e evoluído paulatinamente desde seus primórdios até nossos dias, não sem enfrentar períodos complexos de controvérsia sobre a sua natureza; outros de inadequação, de busca e adaptação por parte dos próprios personagens que oficiam o espetáculo⁹⁹; também outros nos quais a opinião pública geral, a crítica, ao lado de certos setores e instituições sociais, demonstraram ferrenha animosidade contra as touradas.

Justamente no que diz respeito a períodos específicos que marcam posicionamentos contra as touradas, centrando-se numa mirada contemporânea, percebe-se que essa é uma tendência bastante generalizada atualmente e cujo debate tem tomado dimensões mais abrangentes, chegando mesmo a ser levado a instâncias oficiais como, por exemplo, no caso da lei de iniciativa popular votada e aprovada pelo Parlamento da

⁹⁹ Na falta de denominação mais justa e definitiva, se utilizará o termo “espetáculo” para as *corridas de toro* como são apresentadas na Espanha.

Catalunha, proibindo as touradas nessa Comunidade Autônoma. Ao que parece, essa será uma tendência secundada por outras autarquias espanholas, dado o pouco prestígio político que o espetáculo goza nos tempos atuais.

Esse posicionamento reflete, entre outras coisas, as mudanças de parâmetros na sociedade e conforma algumas tendências da racionalidade e sensibilidade moderna/contemporânea, como a suposta preocupação pela defesa ecológica do planeta, de cuja raiz vem, entre outros aspectos a serem convocados como da ordem do dia, a consideração de que os animais, como seres vivos, também são depositários de direitos. Além do mais, numa estrutura social onde vive-se cada vez mais dependente da tecnologia e com uma expectativa de vida mais estendida, como é caso da Europa, não chega a ser uma surpresa que a simples ideia de um espetáculo no qual homens vestidos de maneira *goyesca* oficiem a morte pública possa parecer discrepante ou mesmo absurda. E à rejeição atual, poderia-se ainda somar outra, de fundo histórico, se tem-se em conta que durante os anos do franquismo na Espanha as touradas eram espetáculos nos quais se projetava um caráter populista, sendo uma das poucas diversões franqueadas inteiramente à população, uma espécie de catarse permitida e útil aos propósitos totalitários do sistema, tendo recebido a denominação, nada casual, de *fiesta nacional*.

Afinal, em se tratando das touradas, parece francamente contraditório que uma manifestação dessa natureza, que já era celebrava na Espanha no fim da Idade Média (mas que tem raízes ainda mais antigas) siga tendo vigência em um mundo que se inclina à certa distância e assepsia típicas da evolução tecnológica. As questões a esse respeito seriam muitas e interessantes, mas o objetivo aqui não é aprofundar-se nesse viés do assunto, nem tampouco analisar diretamente as tendências atuais de rejeição a todas as formas do que alguns setores qualificam como maltrato animal praticado nas touradas. Trata-se, apenas, de trazer à luz alguns pontos históricos com vistas a entender o maior ou menor apreço da sociedade e, mais especificamente, do universo da intelectualidade, com relação às *corridas* para dar o suporte necessário à abordagem da questão do contato do poeta João Cabral com a tauromaquia.

Concentrando-se nos aspectos históricos, observa-se que a rejeição às touradas não é característica exclusiva da contemporaneidade, conforme nos relata o escritor Néstor Luján, citando a influência da corte francesa de Luís XIV na atuação de Felipe V, seu neto, à frente do trono espanhol:

En España, Felipe V se esfuerza por crear en su corte un espectáculo parecido –el sistema de la majestad solar– pero apagado, lacio, sin brillo. España es, por entonces, un país desangrado por la guerra, carcomido por siglos de ineptia en el gobierno. El campo está aniquilado, agotadas por una guerra civil las sangres más generosas. Al lado del lujo más barroco, está en pie la miseria más desenfrenada. Al subir al trono, Felipe V intenta presidir una corte parecida a la francesa; rodea la capital de lugares amables y delicados. Pero Madrid, erguido en una comarca desmantelada, con un cielo desfibrado y frío, es para Felipe V el recuerdo perenne de los Austrias. Sus amables y exquisitos cortesanos, un grupo de franceses de avidez desenfrenada, intentan implantar el gusto francés y, consecuentemente, abominan de las fiestas de toros que tan gratas fueron, con su color incisivo, a la mirada desvanecida de los reyes de la casa de Austria. En Madrid no se celebran apenas fiestas de toros, bajo Felipe V. La aristocracia se aparta del bizarro ejercicio del toreo a la jineta. (LUJÁN, 1993, p. 243).

O adjetivo “bizarro”, escolhido pelo autor, nos deixa claro o sentimento da época com relação às festas de touros. Numa sociedade na qual a ostentação absoluta era valor necessário em todos os campos da vida social, torna-se fácil perceber a inadequação de qualquer elemento que não fosse reflexo desse luxo, tanto mais que por aqueles tempos o espetáculo se confundia com uma barbárie grotesca devido ao fato, entre outros, de ser aquele um momento histórico de privação e caos para as classes populares espanholas, o que certamente se refletia na natureza sanguinária e no caráter extremamente catártico da festa.

Naquela Espanha marcada pela herança miserável da guerra, o grosso da pseudointelectualidade afrancesada da corte atuava com frivolidade inclinando-se à moda da citação de teorias filosóficas e científicas da época, porém sem maiores aprofundamentos. Em suma, no reino de Felipe V o que quer que fosse aspecto da vida popular, como eram as sangrentas touradas a cavalo típicas daquele tempo, deveria ser banido por força de representar algo sem nobreza. Isso acaba relegando o espetáculo dos touros a um ambiente ainda mais marginal e decadente.

Dando um salto do reinado de Felipe V para o final do século XIX, início do século seguinte, nos deparamos com outro período em que as touradas e suas representações no imaginário da Espanha são rejeitadas pelo espírito intelectual predominante. Desta vez, a rejeição não se dá por motivos francamente elitistas e superficiais, mas por razões eminentemente sociais, políticas e econômicas. Outra diferença com relação àquele processo do passado é que, no momento histórico que agora é enfocado, a crítica à festa dos touros parte de um grupo específico de reconhecidos intelectuais, a maioria deles poetas e escritores que fazem parte da denominada *Generación del 98*. Curiosamente, o processo mostra duas

caras diversas de acordo com cada época: na corte de Felipe V, os protagonistas eram nobres supostamente frívolos que consideravam a tourada uma barbárie de plebeus. No momento histórico enfocado, são alguns escritores e poetas que vão contra as corridas, acusando seus sectários de frívolos diante de uma realidade social dilacerada.

La generación del 98 está casi en masa contra los toros. El movimiento ideológico de esta generación, que pretende sacudir a España de su marasmo secular, europeizarla y “cerrar el sepulcro del Cid bajo siete llaves”, no puede aceptar una fiesta tan alejada del espíritu del momento. Así, pues, no es de extrañar que el ataque verdaderamente serio que han vuelto a sufrir los toros desde Jovellanos, procediera de esta generación. (LUJÁN, 1993, p. 205).

Num momento em que a Espanha fazia frente ao fracasso da perda de possessões coloniais latino-americanas, os cronistas da época criticavam não só a apatia dos cidadãos, mas também a sua suposta insensibilidade ao recorrer à diversões de *boulevard* –como classificavam as touradas– num momento de crise. O trecho seguinte, parte de uma crônica publicada no diário de Madrid, *La Época*, corrobora esse sentimento em sua carga irônica e no tom de reprovação dirigido ao público de touros:

Porque es el caso que una gran parte del pueblo de Madrid, sin distinción de clases ni sexo, busca alivio a sus tristezas patrióticas en las diversiones. Cada cual tiene su manera de matar penas. ¿Que nos deshacen la Escuadra de Filipinas? Pues a consolarnos viendo como despacha tal o cual novillero unas cuantas reses. ¿Que caen muertos o heridos Vara de Rey, Linares, Ordoñez y tantos otros héroes? Pues a tributar una ovación delirante a Lagartijo. (apud VALDIVIESO, 1998, p. 343).

A maioria dos poetas destacados da época alinharam-se com essa tendência, pois acreditavam que o povo espanhol carecia de uma tomada de consciência sobre seus problemas profundos e um olhar mais corajoso e atuante sobre as questões históricas que os afetavam.

Apenas se encuentra un autor, en la generación del 98, que defienda los toros: Antonio Machado los ataca violentamente, Baroja y Benavente los ignoran, Ramón y Cajal los odia, Rubén Darío los considera bárbaros, Vicente Blasco Ibañez los repele con ímpetu. La Institución aconseja a sus alumnos que no asistan a la corrida. (LUJÁN, 1993, p. 205).

Entre os escritores de 98, Miguel de Unamuno foi um dos que mais críticas frontais dirigiu ao espetáculo dos touros. Porém é interessante notar que seus ataques não

estão, primordialmente, centrados no tema da crueldade contra o animal ou no aspecto sanguinário das corridas, provando que o pensamento e a crônica de cada época são reflexos da idiossincrasias que marcam esses momentos históricos. No caso de Unamuno, sua crítica tem conotação social e econômica, como se pode notar através do seguinte trecho de uma carta de sua autoria a Eugenio Noel, que foi um dos personagens da época que se posicionou com mais radicalismo contra as touradas:

No me cabe duda de que nada hay más sutilmente reaccionario que mantener la afición. Mientras la gente discute la última estocada de “Pavito” y su escapatoria con la cupletista Carmen o Conchita, no habla de otras cosas, y es muy conveniente hacer que el público tenga hipotecadas su atención y su inteligencia en variedades de esas. (apud VALDIVIESO, 1998, p. 344).

Unamuno rejeitava o fato de que se investisse grandes somas de dinheiro na criação dos touros de lida e na manutenção de latifúndios necessários às características do animal tendo em vista o panorama econômico e social sob o qual padecia a maioria na Espanha. Ao considerar reacionária a *afición* aos touros, o autor deixa claro o tom político da crítica e na afirmação de que o público teria “sua atenção e inteligência hipotecadas pelo espetáculo”, percebe-se uma chamada enfática à responsabilidade social. Nesse caso, a expressão satírica do poeta romano Juvenal, *panem et circenses*, se aplica à discussão sobre as touradas na Espanha no século XIX, sendo sintomaticamente parafraseada na expressão castelhana *Pan y Toros*.

A revalorização do tema taurino no meio intelectual acontece a partir de 1906 com a publicação da obra de Manuel Machado, *La fiesta nacional*, em meio à rejeição quase generalizada da *Generación del 98*. Esse fato causou um efeito positivo e teve ecos na *Generación del 27* através de muitos dos seus poetas que se dedicaram ao assunto. A partir daquele momento, foi consolidando-se, pouco a pouco, o que pode-se chamar de século de ouro da poesia taurina na Espanha.

De todo modo, é importante entender as razões a sustentar esse fenômeno de revalorização. O grande fato histórico que revolucionou a maneira de tourear foi a estreia, nas arenas espanholas, do toureiro sevilhano, Juan Belmonte. A festa dos touros adquiriu outras nuances e passou por um processo de reconsideração que marcaria sua trajetória futura. Foi a partir daquele momento que a crônica taurina começou a mencionar valores como qualidade

plástica e emoção estética do toureio. É, portanto, compreensível que seja essa a época que mais tenha a adesão de intelectuais –notadamente de escritores e pintores– a tudo o que gravita em torno ao ambiente taurino.

El público frecuenta los toros como nunca y, gracias al viraje de esteticismo imprimido por Belmonte a la Fiesta, incluso muchos intelectuales asisten a los toros, impresionados por la belleza plástica, prescindiendo de su ideario. Tal es el caso, por ejemplo, de Ramón Pérez de Ayala o de Valle-Inclán. La generación posterior –universitaria y nacida de la institución– ya no se planteará ningún problema de tipo ideológico ante los toros, para que que reserva una admiración estética marcadísima: Bergamín, García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Jorge Guillén, Villalón... (LUJÁN, 1993, p. 206).

Entre os autores desse período que mantiveram relação mais estreita com as touradas, podemos citar Gerardo Diego –poeta taurino por excelência– que dedica um poema chamado “Elegía” a Joselito, toureiro que compartilhou com Belmonte as maiores glórias da época. Também Rafael Alberti presta sua homenagem ao mesmo toureiro por ocasião de sua trágica morte na arena em 1920¹⁰⁰.

Um caso bastante particular e conhecido, e em torno ao qual criaram-se várias histórias e mitos, é o da relação entre o toureiro, e também poeta, Ignacio Sánchez Mejías, e o escritor Federico García Lorca. Fato é que foram amigos e admiravam-se mutuamente como artistas. Dedicado a Mejías, Lorca escreveu um livro de poemas, elegias fúnebres, que foi publicado um ano depois da morte do toureiro –sucedida também em plena *faena* na arena– e cujos versos constam entre os mais populares do cânone poético espanhol. É provável que a relação de Lorca com o mundo taurino seja o caso mais emblemático de aproximação da intelectualidade espanhola com a festa.

Enfim, no que diz respeito à festa de touros espanhola, não parece incorreto afirmar que pode haver um maior ou menor apreço por parte da sociedade em geral, ou mesmo graus diferentes de “tolerância”, mas o certo é que, até hoje, parece não haver lugar para a indiferença completa, pelo menos no que concerne à relação dos intelectuais com a *corrida*. Sobre a aproximação de gerações literárias posteriores à geração de 27 ao universo taurino, transcreve-se o seguinte comentário, nada isento da admiração que pode-se perceber nas palavras do poeta pela festa dos touros:

¹⁰⁰ Provando a amplitude do gosto pelo toureio nos meios populares, é com assombro, segundo o autor Néstor Luján, que Alberti escuta os versos desse poema na voz de um *cantaor* de *flamenco* tempos depois de sua publicação.

Al interés por lo taurino de estas primeras generaciones poéticas, se unió el de todas las generaciones de posguerra; las que surgieron a partir de 1975, cuando hacen su aparición los llamados ‘novísimos’; las de la década de los 80, dominada la «poesía de la experiencia»; incluso las de fin de siglo. Todas ellas cuentan con grandes vates taurinos. Ninguna generación literaria ha dejado de cantar a la fiesta. Sin embargo, justo es reconocerlo, en los últimos veinticinco años el interés por este género literario ha decrecido, lastrado por un disuasorio regusto o prejuicio patriotero. (LUJÁN, 1993, p. 218).

De todo modo, analistas mais neutros da questão marcaram o caráter essencialmente idiossincrático que parece permear a relação histórica entre taurofilia e o ambiente intelectual:

También la fiesta taurina estaba ahí, donde tiempo inmemorial, y hacia 1910 comenzó su colonización por el mundo intelectual. De forma mucho más acusada que en el caso del flamenquismo, la pulsión taurina fue vivida por sus observadores de un modo esquizofrénico: como representación de la brutalidad nacional y como refinada aventura estética que conjuntaba ritualización e improvisación, ceremonia y exceso. (MAINER, 2010, p. 71)

8.2 Primeiros contatos com o ambiente da tauromaquia

Já no mesmo ano em que chega a Barcelona, segundo consta em seus próprios depoimentos, Cabral coloca-se a par do ambiente taurino e passa a frequentar as *corridas*. O interesse literato do poeta foram traços decisivos na sua maneira peculiar de acercar-se à cultura nas cidades espanholas onde viveu; sua aproximação ao universo tauromáquico não se deu de forma diferente. Essa aproximação teve lugar não só em termos de sua frequência aos ambientes das touradas: foi, primordialmente, apoiada pela busca de toda literatura disponível que pudesse informar sobre as questões históricas, literárias e políticas afins ao assunto. Não obstante haver convivido em círculos intelectuais e literários, o âmbito estritamente popular da cultura espanhola também era de interesse para o escritor, que já nesse primeiros anos frequentou assiduamente locais onde se apresentavam artistas do *flamenco* e outros em que costumavam comparecer os grandes nomes do toureio da época.

[em Barcelona] Não frequenta só artistas e intelectuais. Quando tem tempo livre, Cabral vai para as arquibancadas da praça de touros e se

mistura com a multidão. Assiste às corridas, empolgado, mas se diverte mais ainda depois que elas terminam e se refugia então no pequeno Bar do Pepe, vizinho à praça, onde os toureiros bebem antes de voltar para suas cidades. Logo se aproxima de Pepe Martinez Cortez, o proprietário do bar, amigo de muitos toureiros, em particular do célebre Manolete. (CASTELLO, 2005, p. 95).

João Cabral tinha realmente essa curiosidade metódica de reconhecimento e aproximação aos países onde atuou e se propunha uma imersão nos aspectos da vida desses lugares que o interessavam, e isso está suficientemente refletido em sua obra. Porém essa curiosidade foi exercida de maneira mais obsessiva, e talvez por isso tenha sido mais prolífica, com relação às várias estadias na Espanha. Ele próprio afirma:

[...] eu viajava nos países onde estava. Meu primeiro posto foi Barcelona, então eu procurei conhecer a Espanha. Eu não acreditava nesse negócio de “já que estou em Barcelona, vou conhecer Paris”. [...] Londres, Inglaterra, eu conheço bem, porque depois de Barcelona eu fui para Londres. Mas enquanto servi em Barcelona nunca me ocorreu ir a Londres. Quando fui mandado para lá, então me enfronhei no país. Tanto é que os países que eu conheço bem são os países onde eu servi.

Essa inquietude intelectual, e aquilo que o país lhe representava em diversidade a partir dos elementos culturais e históricos com que teve contato nesses primeiros anos, faz com que se estabeleça um olhar crítico sobre a Espanha em sua obra –quer seja sobre a Andaluzia, Castela ou Catalunha– que dá margem a possibilidades dialógicas estéticas antes que a uma abordagem meramente folclórica ou simplesmente reverencial, ainda que muitas vezes seus temas ligados à Espanha sejam desenvolvidos em analogias que os fazem modelares para sua poesia, não importando se esses modelos são de ordem literária, se são ligados ao *cante e baile flamenco* ou às touradas.

De todo modo, para essa tomada de contato com o ambiente taurino, contribui o fato de que aquele era um momento histórico em que as manifestações taurinas eram, mais que aceitas, prestigiadas pela sociedade em geral. Nas décadas de que se trata (1940 e 1950), Barcelona ainda não era, como atualmente, um obstinado centro de resistência antitaurina, ao contrário. João Cabral convivia com desenvoltura nos meios intelectuais da cidade e os artistas –naquela época e sob o influxo mais imediato do grupo de poetas da geração de 27– gravitavam em torno ao ambiente tauromáquico, não só produzindo obras sobre o assunto, mas também entrando no terreno da *afición* taurina e aprofundando-se nas relações possíveis entre toureio e arte. A isso também concorre a coincidência de que, justamente em Barcelona,

vivia-se a *época d'or* das touradas, que começa alguns anos depois do fim da guerra civil e tem seu auge pelos anos que coincidem com a primeira e mais significativa passagem do brasileiro pela cidade. Segundo se pode comprovar na literatura disponível sobre o assunto, Barcelona concentrou durante 30 anos a primazia taurina na Espanha e consagrou os toureiros mais importantes da época, a muitos dos quais Cabral assistiu em atuações na *Plaza de Toros Monumental* e também na hoje extinta *Les Arenes*. Sobre esses anos de reconhecimento do universo taurino e de sua profunda identificação com o mesmo, está documentado o seguinte depoimento do poeta:

É, realmente a corrida de touros é uma coisa extraordinária. Eu cheguei a Barcelona em 1947 e vi Manolete tourear duas vezes. Nesse ano, ele toureou em Barcelona duas vezes [...] e ele ainda ia tourear em Barcelona naquele ano, e nós tínhamos um amigo em comum que me ia apresentar a ele. Eu não conheci Manolete pessoalmente. Essa pessoa dizia que foi uma pena eu não o ter conhecido porque era um sujeito com quem eu ia me entender muito bem. Esse amigo me dizia que eu tinha deixado de conhecer uma pessoa de quem seria, certamente, um grande amigo, por causa do temperamento dele [...] retraído, calado.

Manuel Rodríguez, Manolete, morreu no dia 28 de agosto daquele mesmo ano de 1947. De março do mesmo ano, mês em que Cabral chegou a Barcelona, até agosto, ele presenciou duas atuações do toureiro que o marcaram a ponto de escrever, anos mais tarde, um dos seus mais representativos poemas metalinguísticos, “Alguns toureiros”, no qual expõe o modo como vários toureiros espanhóis daquela época atuavam em suas lidas com o animal, demonstrando suas aproximações distintas e marcantes à arte de tourear.

Nesses tardios anos 1940, já era também um fato a reverência de intelectuais estrangeiros à festa dos touros e as repercussões que haviam alcançado algumas de suas observações sobre o assunto. A história de como Ernest Hemingway ficara fascinado pelo espetáculo taurino e vivera intensamente esse ambiente, nas décadas de 1920 e 1930, tornou-se emblemática através da obra *Death in the afternoon*, no conto *The Undefeated* e no romance *The Sun also rises (Fiesta)*. Esquivando-nos de entrar no debate sobre a validade da interpretação tauromáquica de Hemingway, ou de sua influência ter sido ou não nefasta para uma certa imagem que se passou a ter da Espanha, fato é que o escritor foi o responsável por atrair um público estrangeiro –em sua maioria americanos e ingleses– às arenas taurinas espanholas e fomentar todo um imaginário sobre a “Espanha profunda”. João Cabral, a partir do seu interesse inicial pela tauromaquia, também abordou esse tema na sua produção

literária, mas dando a ele um caráter diverso, como se espera demonstrar nas discussões que se seguem.

8.3 Projeto de publicação de uma antologia de poemas taurinos

Naquele fim dos anos 1940 vivia-se na Espanha o auge do que depois denominou-se *siglo de oro de la poesía taurina*. Além da frequência dos intelectuais espanhóis, escritores estrangeiros, como o francês Jean Cocteau, compareciam assiduamente à festa. Cocteau chegou a escrever um mítico ensaio sobre a *corrida* do dia 1º de maio de 1954 em Sevilha. Nele, entre outros aspectos da *corrida*, o artista ressalta seu caráter poético e refinado, que para ele conformaria um idioma falado com o corpo, uma verdadeira sintaxe.

Em carta datada de 4 de setembro de 1947, João Cabral já demonstrava um interesse mais específico pelas touradas, passadas as primeiras impressões entusiásticas, conforme pode-se verificar na carta enviada por ele ao poeta Manuel Bandeira desde Barcelona. Percebe-se que sua primeira imersão na cultura espanhola, junto com a descoberta da literatura, é no meio taurino. O poeta explicava seus projetos do “Livro Inconsútil”, de sua seleção e publicação:

Uma das próximas publicações –ainda está longe de pronta– é uma antologia que estou organizando, com poemas de autores espanhóis que tenham como tema as “corridas de touros”. Ando metido nisso desde que aqui cheguei e de um certo modo habilitado a explicar, em notas, certos termos que os leitores brasileiros não podem perceber. Essas notas não são tão fáceis como a princípio pensei. Se é verdade que algumas das dificuldades são facilmente explicáveis, outras são mais difíceis e outras difíceis. (SÜSSEKIND, 2001, p. 33).

Tal projeto de publicação nunca foi realizado, talvez pelo fato de ter sido tão curta, apenas três anos, a primeira estadia de João Cabral em Barcelona e, ainda assim, ocupada pelos trabalhos desenvolvidos na tipografia caseira e pelo ensaio sobre o pintor Joan Miró, tudo acumulado com as funções consulares. De qualquer maneira, é importante constatar o entusiasmo do poeta pelas touradas e o desejo de que o público brasileiro tomasse contato com o assunto. Essa característica de Cabral é algo marcante nesses seus primeiros

anos como diplomata: o empenho em traçar verdadeiras confluências culturais entre Espanha e Brasil, atitude que ia muito além das frias convenções do ambiente oficial ou amistoso entre países.

Está também documentada –como nota às correspondências de Cabral com Manuel Bandeira– a presença em sua biblioteca da antologia *Los toros en la poesía*, de José Maria de Cossío, outro intelectual e entusiasta das *corridas* que foi responsável por extensa obra sobre essa matéria, tornando-se um dos cronistas taurinos de referência.

No que se refere ao projeto de publicação de sua própria antologia de poesia taurina, Cabral passa a expor minuciosamente ao destinatário da carta acima citada quais seriam os possíveis problemas que ele teria que elucidar ao leitor brasileiro através de notas às traduções dos poemas que, certamente, seriam transpostos por ele.¹⁰¹ Numa classificação básica e didática, organiza os elementos a elucidar segundo os considera de fácil e de difícil entendimento. Começa exemplificando algo que seria de fácil compreensão para o leitor brasileiro; para isso, utiliza como mote um trecho da obra teatral de Federico García Lorca, *Mariana Pineda*, que diz: “*Cinco toros de azabache/ con divisa verde y negra*”. Em seguida passa a explicar o conceito de *divisa* segundo o toureio e que representação teriam as cores verde e negra no espetáculo.

Para ilustrar um elemento da tourada que, segundo ele, seria de difícil explicação, vale-se de alguns versos do escritor madrileno, Agustín de Foxá¹⁰²: “*No me viste al sembrar hacer el gesto/ del pase natural, con la semilla?*” Nesse ponto, o comentário do poeta recai sobre a complicada e sutil definição de *temple*, elemento tauromáquico presente na lida com o animal. Continua sua explicação fazendo uma alusão aos clássicos gestos de semear plasmados em obras pictóricas e o gesto do braço do toureiro manuseando a capa:

Nota, a coisa não é tão fácil, porque é preciso dar a entender o que há de lentidão, de *temple*, num bom *pase natural*. A imagem me parece justa; formidável, a mim que conheço o *pase natural*. Mas uma pessoa que não conhece não estabelecerá relação com o gesto largo, lento, de estender o braço jogando a semente no chão. (apud SÜSSEKIND, 2001, p. 34).

Inesperadamente, em meio ao relato, suspende-o de forma brusca como quem

¹⁰¹ Não se, com certeza, se Cabral chegou a traduzir alguns desses poemas, pois em seu acervo pessoal não consta nenhum documento que o comprove.

¹⁰² Agustín de Foxá (1906-1959): escritor, periodista e diplomata. Escreveu poemas sobre touradas.

acaba de perceber que está enredado no assunto e se desculpa com seu interlocutor pela conversa alongada, alegando que “quando começa a falar de touros, não sabe já, parar”. (apud SÜSSEKIND, 2001, p. 34). Percebe-se, então, que a curiosidade inicial que move o escritor a tomar contato com a tauromaquia transforma-se em entusiasmo pelo assunto. Inclinação que ele projeta, primeiramente, nos planos de tradução e publicação de uma antologia. Posteriormente, essa intuição inicial seria amadurecida e materializada num conjunto de poemas que tem como tema a tauromaquia.

8.4 A tauromaquia tematizada

Através do relato contido na carta antes mencionada, percebe-se que João Cabral viveu um interesse pela festa dos touros que o levou a tomar contato com outros aspectos diversos daqueles que marcam a curiosidade inicial, talvez investida de aspectos folclóricos e do espetáculo como festejo. Discorrer de temas como o *temple*, ou ainda sobre as divisas das *ganaderias* nas touradas, é sinal de que tinha a pretensão de abordar o assunto desde o ponto de vista do funcionamento técnico ou segundo uma literatura especializada (ainda que na definição de *temple*, segundo vários teóricos das *corridas*, entre um elemento imponderável que fuja às tentativas de classificação estritamente técnica).

Sendo assim, João Cabral não parece prescindir do ideário das touradas, como afirma Néstor Luján ao definir a atitude de muitos intelectuais do princípio do século XX com relação às *corridas*: sua admiração não se dá preponderantemente pelos aspectos de gozo estético que elas poderiam oferecer, mas parece haver um balanço entre razões intelectuais e a atração típica do aficionado taurino que compartilha de certo preceito ético na necessidade de entendimento profundo sobre um conjunto conceitual que reproduz. A característica estética, por si só, é algo que chama-lhe a atenção primordialmente. Porém, além disso, ela o impele a buscar o conhecimento das regras e da lógica que servem como base às touradas com a intenção de dominar e poder servir-se de uma certa linguagem típica do discurso taurino. Ao comentar o *temple* –palavra que talvez tenha seu equivalente em português no vocábulo “têmpera”, mas que resulta de complicada tradução definitiva tamanha sua especificidade aplicada à tauromaquia– Cabral entra no território do comentário técnico do aficionado e

estudioso que trata com uma certa circunspecção o seu assunto¹⁰³. Ao relacionar o gesto da capa ao gesto milenar do semear, deixa transparecer uma visão apurada de esteta aplicada aos elementos tauromáquicos e prenuncia o interesse modelar que certos elementos das touradas assumiriam em sua poesia posterior.

Em suma, há uma trajetória percorrida pelo poeta entre *ir a ver a los toros*, como se diz popularmente na Espanha; tornar-se um entusiasta da tauromaquia e, posteriormente, passar a singularizá-la na escrita que tem como ponto de partida o ambiente e suas implicações. A singularidade e o interesse em destacar essa trajetória reside no método que marca a escrita de Cabral sobre os temas e que talvez tenha sido, no tempo dessa escrita, um método acidental ou secundário, mas é fato que passou a ser cada vez mais coerente nas formas como conferiu expressividade a ditos temas.

O primeiro elemento característico a destacar desse método particular é o distanciamento desde o qual ele efetivamente escreve sobre o assunto. Cabral acerca-se ao que já está distante no tempo particular da experiência sensorial e desses momentos de vivências pretéritas, diminui o resíduo afetivo ou saudosista que poderia ter a mirada voltada ao passado, trabalhando a partir do que neles pode ter permanência enquanto objeto de linguagem¹⁰⁴. Contemporiza a experiência vivida como espectador e entusiasta das *corridas* depois de um considerável distanciamento, já que é só entre 1954 e 1955 –sete, oito anos depois de haver chegado à Espanha– que ele produz seus primeiros poemas temáticos: “Alguns Toureiros” e “Diálogo”. Essas poesias foram originalmente publicadas em *Paisagens com Figuras* e representam a temática taurina em meio a outras “paisagens” tematizadas: Pernambuco (canaviais, cemitérios, engenhos, rios), paisagens geográficas, históricas e culturais da Espanha, a “paisagem intelectual e artesanal” que a Cabral tanto interessava (as “poéticas” de Miguel Hernández, Eugenio D’Ors, Joan Brossa, Enric Tormo). Assim o crítico João Alexandre Barbosa (2001, p. 52) define o livro do qual fazem parte os primeiros poemas tauromáquicos:

¹⁰³ Conforme se vê numa cena do filme documental sobre João Cabral, *Recife Sevilha*, na qual o poeta, num dos únicos momentos em que realmente expressa alguma atitude empática fora da letargia que o toma durante o tempo em que é entrevistado, levanta-se e, com a dificuldade de alguém já idoso e afetado por problemas de saúde, demonstrando e explicando diante da câmera como um touro é “embarcado” na capa do toureiro.

¹⁰⁴ À perspectiva temporal desde a qual escreve, soma-se o distanciamento espacial, tendo em vista que *Paisagens com Figuras* foi escrito durante o período em que João Cabral residiu no Rio de Janeiro, estando afastado de suas funções diplomáticas sob a acusação de subversão feita pelo governo militar brasileiro.

Paisagens com figuras [...] fixa, de uma vez por todas na obra de João Cabral, a convergência de duas experiências fundamentais: Pernambuco e Espanha. Oito poemas são centrados em paisagens e figuras pernambucanas, nove são extraídos da experiência espanhola, e o último explicita a convergência das duas experiências. O que as entrelaça é, sobretudo, um sentido de educação [...] de tal maneira que passa sempre longe de uma visão simplesmente turística das realidades que o atingem.

Pode-se dizer que essa atitude particular faz parte de um dos fundamentos da psicologia de composição que o autor defendeu em sua curta, porém elucidativa produção teórica. Seu método para fixar poeticamente episódios ou anedotas de experiências vividas parece ter sido assegurar-se de sua presença verdadeira (não só verossímil) quando já testemunhos de uma ausência só recuperável através da experiência da memória depurada pela linguagem. Conforme as próprias palavras de Cabral, “A observação vem primeiro, mas o poema só pode ser trabalhado quando ela já se transformou em recordação.” (apud CASTELLO, 2005, p.135). De certa forma, a elaboração se constrói no sentido de evitar ao máximo a intenção emotiva e aproximar-se a elementos que franqueiem a crítica no poema. O raciocínio do escritor Maurice Blanchot (1992, p. 25, 26) define bem a forma depurada de visibilidade nessa poesia que, ainda que pretenda evocar a intenção material e episódica, não deixa de incluir o elemento de empatia que age mediante a potência abstrata da memória: “*Ver supone la distancia, la decisión que separa, el poder de no estar en contacto y de evitar la confusión en el contacto. Ver significa que, sin embargo, esa separación se convirtió en encuentro.[...] Lo que nos es dado por un contacto a distancia es la imagen.*”

Em nível técnico, o elemento da memória recuperada é tratado sob um “pensamento discursivo” ou “discursividade da linguagem”, conforme termos do crítico Benedito Nunes. No momento em que a recordação já não está só sob a carga emotiva e, principalmente, quando utilizada a modo de “lição”, faz-se necessária a precisão no manejo da linguagem. Não que o poeta fosse avesso às emoções –como corre o risco de parecer se não se lê a obra atentamente– Cabral se faz servir delas, mas de uma maneira arquetípica. Conforme explicou o próprio escritor no seguinte depoimento:

Minha definição de emoção não é nada de especial. É o que todos chamam de ‘emoção’. O que acontece é que me recuso a explorar essa coisa diretamente. O interesse do poeta não é descrever suas emoções e criar emoções, é criar um objeto –se é poeta, um poema; se é pintor, um quadro– que provoque emoções no espectador. Mas não explorar nem descrever a própria emoção. Quando digo que sou contra emoção é exatamente neste sentido: o de usar a minha emoção para fazer com ela uma obra, descrevê-la

primariamente e construir, com ela, um poema.

Assim é como é abordado o tema das touradas, de modo a transformar algo que originalmente exerce uma vívida impressão em objeto concentrado de observação: esse sim, passível ou não de provocar a comoção nos leitores (atende-se, talvez de forma involuntária, à evocação do poético moderno conforme advertência de Fernando Pessoa: “Sentir, sintam quem lê!”). Nesses poemas, esquivam-se de explorar diretamente a pulsão ou caráter excessivo que podem acompanhar a assistência a uma *corrida de toros*. Essa é uma das estratégias pela qual deixa evidente a escolha antifolclorizante. Talvez essa espécie de “vivência esquizofrênica”, de olhar e atenção cativados pelos elementos sensoriais que fazem parte das touradas, tenham sido a base da possível *afición* de João Cabral, como o seriam para a maioria das pessoas que se deixassem seduzir pelo espetáculo. Porém, para os processos poéticos, o que prevalece realmente é aquilo que se decantou dessa mitologia pessoal e coletiva investida em outra expressão e amparada por uma visão de natureza crítica. “[...] sua poesia não lida com estados subjetivos, seu esforço é o de realizar a subjetividade, o de convertê-la em um objeto paralelo ao pictórico [...]” (LIMA, 1995, p. 221).

Por isso, a escolha da palavra “assunto” como parte do título desta seção marca uma diferença em essência, pois o universo das touradas não é assimilado exemplarmente através do *pathos* ou movimento de arrebatamento. Cabral buscou os meios para expressar essa manifestação e seu entorno de modo a possibilitar a maior visibilidade possível sobre o assunto, mas dentro de limites firmes, de um marco definido que é meio para proposição de uma tese mais abrangente sobre a própria linguagem poética. Assim, esse universo foi idealmente “dado a ver” em suas poesias, segundo termo bastante caro ao autor –que por sua vez o tomara de empréstimo da obra de Paul Éluard fazendo-se dele utilizar em várias situações. Como parte desse processo, segundo Benedito Nunes (2007, p. 74): “Em vez de passionalizar sua linguagem, evocando um ou vários momentos patéticos de sua experiência, João Cabral faz a morfologia (ou a fenomenologia) desse sentimento de inquietação, que atinge a luta do poeta com e contra as palavras.”

8.5 *Corpus* de poemas sobre a tauromaquia

O compêndio que tem como tema a tauromaquia na obra de João Cabral –ou que menciona elementos inerentes a ela, sejam acontecimentos particulares, toureiros ou lugares emblemáticos– compõe-se de 24 poemas. O número pode não parecer muito extenso se visto no cômputo geral da obra completa. Porém isso não é o que leva-se em consideração, mas o que esses poemas representam no conjunto dessa obra e, mais significativamente, em que bases expressam a presença da Espanha na poética de Cabral e o que deixam perceber, especularmente, sobre a própria prática criativa do poeta.

Grande parte desses poemas foi publicada no livro *Andando Sevilha*, tendo sido composta entre 1987 e 1989. São dez poemas no universo de 36 que compõem a obra em questão. Em cada uma dos seguintes livros: *Museu de Tudo* (1966-1974), *Agrestes* (1981-1985), *Crime na Calle Relator* (1985-1987) e *Sevilha Andando* (1987-1993) aparecem três poemas que fazem menção ao assunto. Em *Paisagens com Figuras* (1954-1955) há dois poemas que fazem menção à temática abordada neste capítulo. Percebe-se, então, a recorrência do assunto, já que está disseminado por várias obras compostas e publicadas em diferentes épocas produtivas.

É significativo observar que a questão do distanciamento temporal e geográfico, que leva a uma escrita que tem como ponto de partida e eixo organizador elementos memorialísticos, confirma-se ao fazer contrastar os dados dos anos efetivamente vividos por Cabral na Espanha às datas de feitura e publicação de suas obras sobre assuntos espanhóis. Notoriamente, no caso dos dois últimos livros –homenagens máximas a Sevilha e sua cultura e obras nas quais há mais referências à tauromaquia– o distanciamento temporal é de, no mínimo, vinte e três anos.

Para efeito de análise e como metodologia específica aplicada ao capítulo, se procederá ao agrupamento dos poemas pela importância específica percebida dentro do assunto geral da tauromaquia, tratando de destacar a técnica ou estratégia de abordagem desse elemento usada pelo autor. Porém, antes de mais nada, é necessário estar claro que os parâmetros que organizam este capítulo nas seções que se seguem –contemplando diferentes abordagens de João Cabral às touradas– são resultantes de escolhas particulares guiadas não só pela expressividade que pode tomar objetivamente tais características, mas segundo

interpretação pessoal. Desse modo, tenha-se em conta que a divisão nos subtemas propostos não é categórica, tanto em princípio quanto no sentido em que um poema a que se atribui uma característica poderá, perfeitamente, ser exemplar de outras aqui apresentadas.

8.5.1 Evocação de figuras taurinas

[João Cabral] era um poeta com sensibilidade. Um poeta que sabia apreciar o mundo das touradas, dos touros. Que apreciava o *flamenco* em toda sua gama: o ‘baile’, o ‘cante’ e a guitarra. É preciso ter muita sensibilidade para entender tudo isso. Especialmente para quem não é da Espanha e não nasceu em Sevilha.
Manolo Vazques (toureiro)

O poeta é como o toureiro. Precisa viver medindo forças com a morte, ou não vive.

Em *Paisagens com Figuras* está o mais conhecido e retomado poema de João Cabral que se vale da tauromaquia e cujo título é, precisamente, “Alguns Toureiros”¹⁰⁵. Nele, são mencionados Manolo González¹⁰⁶, Pepe Luís Vázquez¹⁰⁷, Julio Aparício¹⁰⁸, Agustín Parra Dueñas (Parrita)¹⁰⁹, Miguel Báez (Litri)¹¹⁰, Antonio Ordóñez¹¹¹ e Manolete¹¹². O elemento que justifica a presença de todos esses personagens no mesmo poema é, primordialmente, o fato de ter havido coincidências sincrônicas, tendo Cabral assistido a algumas das atuações de tais toureiros. Desse modo, elege a escrita testemunhal em primeira pessoa: “Eu vi Manolo González/ E Pepe Luís, de Sevilha [...] Vi também Julio Aparício [...] E também Antonio Ordóñez [...]”.

Como forma de estruturar a experiência e o comentário dela retirada, os quatro primeiros quartetos do poema se organizam, cada um deles, em dois versos que documentam

¹⁰⁵ Consultar o poema na íntegra na seção ANEXOS (p. 426).

¹⁰⁶ Manuel González Cabello (Sevilha, 1929- 1987).

¹⁰⁷ José Luis Vázquez Garcés (Sevilha, 1921).

¹⁰⁸ Julio Aparício Martínez (Madrid, 1932).

¹⁰⁹ Agustín Parra Dueñas (Madrid, 1924- 1994).

¹¹⁰ Miguel Baéz Spuny (Gandía, 1930).

¹¹¹ Antonio Ordóñez (Ronda, 1932- Sevilha, 1998)

¹¹² Manuel Laureano Rodríguez Sanchez (Córdoba, 1917- Linares,, 1947)

um fato (os dois primeiros), e dois que comentam o fato documentado (os finais). Do contato inicial pragmático, dessa percepção externa de algo que se comunica, João Cabral passa a um nível de abstração que encerra uma espécie de dedução feita a partir do fato presenciado. Nessa equação, aparece o verbo “ver” de maneira reiterada, marcando a experiência sensível e pretérita; como se através do texto se quisesse transmitir: “disso posso dar conta, pois ‘eu vi’”. Desse nível de interação, a partir da terceira linha passa-se ao abstrato do comentário sobre a maneira particular de cada estilo de tourear segundo os toureiros que se sucedem.

Porém, o esquema concreção/abstração é rompido a partir do quinto quarteto com a conjunção “mas” que o inicia: “Mas eu vi Manoel Rodríguez,/ *Manolete*, o mais deserto,/ o toureiro mais agudo,/ mais mineral e desperto (...)”. Desse ponto, fecha-se um círculo que vai da concreção, passa pelo abstrato e volta ao concreto novamente, desenvolvendo-se plenamente nele o poema até o final. Porém, a abstração que pode representar o simbólico por trás desses gestos, continua presente no poema. Talvez por uma forma de trabalhar a matéria poética que o próprio Cabral denominou em seu ensaio sobre a pintura de Joan Miró “aquilo a que se chega a elaborar tão absolutamente que a realidade que podia conter se faz transparente e desaparece.”

Uma série de substantivos concretos vai criando uma rede de imagens em torno à figura de Manolete: nervos, madeira, punhos, fibra, lenha, caatinga. Sua conformação física, do modo como nos é narrada, remete à de uma figura estóica, frágil em aparência, resistente em intenção (a imagem resultante mistura vegetal e mineral: madeira frágil e quebradiça de caatinga, mas que tem também resistência do mineral). A exatidão matemática também entra como enaltecida dessa “paisagem”, que é o toureio de Manolete, pródigo em gestos nos quais o poeta vê cálculos decimais, geometria, peso e medida.

Desse tecido de imagens, resulta uma esquematização visual: o objeto “toureio” ou o assunto “maneiras de tourear” tornam-se arquétipos que devem funcionar como medida para o poema ou definição de poéticas. Sobre essa relação metalinguística que Cabral privilegiou a partir de elementos da paisagem sevilhana, o crítico Antonio Carlos Secchin (1999, p. 104) comenta:

Também de alcance metalinguístico, “Alguns toureiros” estampa diversos modos de se situar frente ao risco da criação. O poema se encerra com o toureiro Manuel Rodríguez, em cuja caracterização encontramos o maior número de traços que se coadunam com a poética de João Cabral —o controle do fluxo vital, a tática de contenção (do gesto/ do verso), a rejeição do belo

não-funcional.

A precisão das imagens é buscada nas associações feitas e deixa clara uma escolha pela elaboração que deve conferir uma certa qualidade material aos elementos que inspiram abstração. A técnica do toureio é comparada à flor: distintos estados dela, maneiras diversas de acercar-se. A flor como signo poético lírico, metáfora de um tipo clássico de beleza e acumuladora das ideias de perfeição e de apreciação subjetiva é imagem que não subjuga o poético em “Alguns Toureiros”.

Depois de um longo intervalo sem tematizar a tauromaquia em seus escritos, em 1985 João Cabral publicou *Agrestes*, obra da qual faz parte “Lembrando Manolete”, poema composto mais de trinta anos após as duas únicas atuações de Manolete presenciadas pelo brasileiro. O verbo em gerúndio no título evoca a memória ativa como propulsora do assunto. Porém, essa “lembrança” não se torna opaca ou apagada pelo tempo transcorrido; ao contrário, ela é retomada sob a mesma intenção modelar. A impressão que dura na memória, é também reavivada em uma entrevista concedida em 1999, quando o escritor discorre sobre a situação particular envolvendo a morte do toureiro:

O Manolete morreu e ele morreu na hora da estocada que matou o touro, ele deu uma estocada perfeita... No museu de Córdoba – Manolete era cordobês –, está a pele do touro que ele matou, e você vê bem na cruz do touro. (...) E Manolete deu a estocada perfeita, você vê na pele do touro que ele matou de uma só estocada. Mas quando mata, você se lança contra o touro. De forma que você cruza com o touro, cruza com o chifre direito do touro. (...) O touro de Manolete deu uma cornada com o chifre direito, pegou o Manolete na hora em que ele levava a estocada, pegou o Manolete e rompeu a femoral. Ele caiu morto para um lado e o Manolete para o outro.

Em “Lembrando Manolete”, destaca os elementos típicos daquele modo de tourear através da ideia do “viver como expor-se” que, de modo geral, era percebido pelo estrangeiro como traço inerente à cultura popular andaluza: a das classes operárias, dos ciganos e artistas. Para ilustrar essa exposição ao risco, a imagem escolhida é a da cintura ofertada pelo toureiro ao touro, em sua conexão visceral com a morte. O poeta busca numa referência clássica da tauromaquia essa representação que havia sido explorada, por exemplo, por Ignacio Sánchez Mejías (2010, p. 126) na seguinte afirmação: “[...] *el torero juega con la muerte que se le aproxima trazando círculos alrededor de su cintura.*”

No poema, a ênfase recai sobre a atração do perigo para si, a cintura do toureiro

como alvo. Nesse sentido, as escolhas verbais são precisas em sua repetição e variações, “ofertar” e “oferecer”, além de “expor”: “(...) expõe ao touro, reduzindo/ todo seu corpo ao que é seu cinto,/ e nesse cinto toda a vida/ que expõe ao touro, oferecida (...)”. Os dois últimos versos ressaltam a noção de cálculo e controle na aliteração “frio/ fio”: “(...) com o frio/ ar de quem não está sobre um fio.” Sem utilizar-se de palavras mais diretas, como “risco” ou “perigo”, ainda assim o poema comunica essas ideias sem perda de insinuação visual ou percepção plástica. Conforme teoriza Benedito Nunes (2007, p. 67), “[...] em João Cabral a abstração é um meio exploratório do visível.”

Junto com “Lembrando Manolete”, os poemas “Manolo González” e “Miguel Baez, *Litri*” completam o que poderia ser considerado como uma trilogia em que Cabral seleciona das experiências descritas em “Alguns Toureiros” aqueles personagens que representam estilos tauromáquicos mais afins à sua poética.

Os dois últimos poemas estão na obra *Andando Sevilha* (1987-1989), portanto foram publicados poucos anos depois de “Lembrando Manolete”. Compõem, de alguma forma, homenagens aos famosos personagens taurinos. Um poema está imediatamente disposto depois do outro, estabelecendo um diálogo. Quanto à estrutura formal, são similares: dispõe, cada um, de seis quadras com o mesmo esquema rítmico. O estrato narrativo está associado à natureza artística do toureio e os poemas formam um macrotexto no qual os dois estilos são demonstrados em complementaridade: tanto González quanto *Litri* são abordados como toureiros que agem na fimbria, trabalhando a ascese nos movimentos e na atitude. O substrato semântico é essencial nessa demonstração e na construção de uma conexão entre a forma (do toureio) e a linguagem (poética), e exalta a qualidade limítrofe estabelecida na maneira que ambos demonstravam diante do “jogo”, ainda que de modo diverso em cada um deles:

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

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

Cada touro como que enrolava
na cintura, como outra faixa,

sem pensar como a despediria
no fim da *faena* que fazia.

Toureando, chamava a cornada
que cada touro traz guardada,

que não tem hora e é sem receita,
como todo touro é surpresa.
(“Miguel Baez, ‘Litri’” in *Andando Sevilla*, p. 671-672)

João Cabral reafirma, nessa trilogia, um ideal poético que se vale insistentemente da aprendizagem das formas e o faz apoiando-se numa certa sintaxe taurina e nas tauromaquias típicas de cada um dos três personagens enfocados. Em todo caso, o que lhe interessa desses modos de tourear é sempre a opção radical ao risco; a inclinação à ação executada no limite e com frieza e controle, pelo menos em aparência.

Ainda fazem parte desse *corpus* outros dois poemas que aproximam-se pelo fato de retratarem episódios históricos envolvendo figuras taurinas. Justamente como impressões históricas, esses poemas criam uma dimensão transversal, um olhar que traz em si os ecos da memória à luz do presente. Talvez também por isso, o poeta tenha escolhido a estrutura narrativa para aprofundar-se nessa realidade circunstancial e focar a experiência relatada.

“A Morte de *Gallito*”, poema que encerra o livro *Crime na Calle Relator*, é uma crônica em verso da última e fatal lida taurina de José Gómez Ortega –apelidado Gallito– sucedida na praça de touros da cidade de Talavera de la Reina em 1920. Portanto, foi fato com o qual o poeta entrou em contato indiretamente, através de relatos. Esse toureiro, junto com Juan Belmonte, com quem manteve uma rivalidade legendária, foi protagonista da *Edad de Oro del Toreo*, que teve seu auge na década de 1910 e começo da seguinte. Sua obsessão pela execução perfeita das *suertes* foi descrito da assim por um cronista:

Era nieto, hijo y hermano de toreros, era hermoso y tenía el don de la sabiduría como ningún torero lo ha tenido; [...] Dominaba todas las suertes, era la ciencia hecha torero y la fama lo proclamó desde sus comienzos. Obsesionado con la perfección, se preparaba concienzudamente antes de la temporada, dirigía la lidia con precisión y autoridad, y reunió la cuadrilla más eficaz y disciplinada nunca vista. (MENA HORNERO, 2009).

Nessa homenagem póstuma de Cabral, prevalece o estilo direto de fato recontado, o tom da crônica oral, estabelecendo um ritmo de pregão de notícias populares, porém sem nenhuma inclinação à grandiloquência, elogios ou destaque de algum elemento patético da tragédia que envolveu a morte do toureiro. Ainda destaca-se a inclusão de outro fato histórico concomitante à morte do toureiro que são os conflitos da chamada *Guerra del Rif*. Nessa

objetividade, que só se quebra com a suposta voz do toureiro entre parênteses, encerra-se o elemento que é o elo principal de ligação entre o toureio de Joselito e o método poético alentado por Cabral:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (*burricego*),

sem conseguir nele mandar,
fazê-lo investir, arrancar.

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.

Ele tinha tal sabedoria
que seu toureio era geometria,

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

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

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

("A morte de 'Gallito'" in *Crime na calle Relator*, p. 625)

O poema "Juan Belmonte" também expõe certas situações envolvendo esse mítico personagem do toureio. O tom é o da crônica de observação, que se dá a partir do olhar, mas que –diferentemente da relação estabelecida no poema anterior– é um olhar testemunho, que coincide sincronicamente com o fato relatado. A observação recai sobre um hábito do toureiro, já velho à altura em que é visto: o de sentar-se toda tarde no terraço do bar sevillhano *Los Corrales*: "Sempre solitário e sem corte,/ falando mudo, com a morte,".

No que diz respeito às memórias preservadas por Cabral de Belmonte, destaca-se em seus depoimentos a explicação de como o havia conhecido e o que pensava da abordagem belmontina e o que representou como viragem estética na tauromaquia:

Conheci pessoalmente, porque ele ia muito ao bar a que eu ia em Sevilha, foi o Juan Belmonte. Juan Belmonte era muito mais velho do que eu; ficou famoso em 1913, quando eu não era nem nascido. Mas já velho, fazendeiro, ia muito ao café *Los Corrales*, sempre vestido de branco. E nós nos cumprimentávamos. Belmonte é o homem que modificou o toureio. Antigamente o toureiro toureava sobre pernas. Você pegava a muleta, pegava a muleta aqui, fazia isso, o touro vinha, passava pela muleta, mas passava longe do seu corpo porque você tinha adiantado a perna. Depois, então, o toureiro voltava e dava o outro passo, sempre toureando sobre pernas. O Belmonte tinha pé chato, de forma que ele não aguentava fazer esses movimentos com as pernas, então, em vez de se desviar do touro, ele foi o primeiro a obrigar o touro a se desviar dele. Depois de Belmonte o toureio mudou. Todo toureiro passou a tourear parado e obrigando o touro a se desviar dele, em vez dele se desviar do touro.

Em “Juan Belmonte”, o ponto de vista de um narrador-observador em terceira pessoa prevalece, mas há um único verso no qual o sujeito “nós” marca o que há no poema de relação circunstancial: “Saudávamo-nos como vizinhos,/ cada um no seu terno de linho”. A primeira estrofe mostra uma afinidade exterior com relação à maneira de vestir-se: o terno branco com que se apresenta Belmonte e com o que se apresentaria “qualquer pernambucano”.

A ênfase, ao final do poema, está na ideia de que Belmonte, que tantas vezes havia desafiado a morte na arena sem tê-la aí encontrado, escolhera “mandar” nela, “convocá-la” por si mesmo (relação direta com o incidente relativo à morte do toureiro, que suicidou-se em 1962). A bravura e coerência do toureiro são reconhecidas e reverenciadas pelo narrador no mesmo tom de homenagem sem inflexões grandiosas.

8.5.2 Tauromaquia como elemento de um quadro sevilhano

El andaluz posee un sentido espontáneo y agudo del peligro que representa el exceso, la sobreabundancia.
Cristian Climent

Há alguns poemas em que as touradas, ou elementos ligados a ela, são mencionados como uma imagem que compõem um entorno mais amplo: geralmente o da cidade de Sevilha ou, de modo mais abrangente, da cultura andaluza. A tauromaquia, através da linguagem poético de Cabral, é um traço imiscuído na paisagem –como uma extensão natural dela– considerado onipresente no compêndio da cultura sevilhana. Sendo assim, nos

poemas analisados a seguir, a tauromaquia ilumina uma cena mais abarcadora, compondo um detalhe do retrato, ou crônica da cidade ou o que ela representa, na descrição do narrador.

Do livro *Crime na Calle Relator*, destaca-se um poema curiosamente escrito em segunda pessoa no qual a voz (narrativa) despede-se de alguém que abandona Sevilha. Esse fato está expresso no título: “Na despedida de Sevilha”. A escolha desse foco narrativo instaura um caráter polifônico, pois há claramente a voz de um sevilhano ou de um andaluz “*de cepa*” que aparece em falas entre aspas, em expressões e inflexões típicas. Esse cidadão nato assevera ao seu interlocutor –que, no caso, é a pessoa que deixa Sevilha– que ele vai-se não como um indivíduo qualquer, e sim como conhecedor profundo da cidade: suas mulheres, seus *infundios*, canto e dança, seus bairros e seus “estilos de matar touros”. O interlocutor, apesar da condição de alguém que ali viveu, mas que ali não nasceu; esse estrangeiro, esse “duplo” do poeta –como talvez seja lícito considerar– segundo o narrador, teria conhecimento até mesmo dos códigos da tauromaquia. A surpresa se dá no sentido de que o manuseio de certos elementos mais caros à sociologia de um povo não seriam franqueados facilmente a um estrangeiro. A menção ao toureio, nesse poema, é um detalhe que, ao ser enumerado ao lado de outros elementos da cultura sevilhana, legitima a experiência desse indivíduo de passagem, por seu olhar investigador e, ao mesmo tempo, reverencial.

Notoriamente avesso a falar de si mesmo, João Cabral aparece no texto através do artifício da voz em segunda pessoa, o que lhe confere certa isenção e distância e, por outro lado, explicita seu interesse na cultura local e a escolha por mostrar-se tão sevilhano como pernambucano de fato.

Em *Sevilha Andando*, há três poemas que trazem referências ao assunto desta seção. No primeiro deles, “É de mais, o símile”, o poeta opta por expor, em diferentes graus, a aproximação da figura feminina, que é o centro temático, à cidade de Sevilha. Numa exposição proposital da técnica adequada ao tema tratado, Cabral admite a impossibilidade da utilização do símile nessa equação: mulher amada/Sevilha. Conforme um dos versos: “Assim não há nenhum sentido/ em usar o “como” contigo:/ és sevilhana, não és “como a”, és Sevilha”. De fato, o que faz é adotar a metáfora, figura de linguagem geralmente preterida por ele em favor da comparação. E assim, a mulher amada fica sendo a própria cidade e, entre “pedaços” desse mosaico sevilhano que cativam, a amante corporifica também a arena de touros mais representativa da cidade, “a Maestranza e o sangue dos touros”.

A mudança de estratégia que vem clara na confissão do título; o abandono

momentâneo do símile –que de preferente passa a ser um elemento inadequado– pela metáfora, indica um movimento de aproximação radical (ou de fusão mais do que aproximação). Na cena em que se mostra Sevilha na figura da amante, a arena e o sangue dos touros também representam o *pathos*, ou elemento ambíguo, que compõe esse retrato.

O segundo poema propõe o tom de uma experiência amena ao ar livre que transcorre sob o calor andaluz e logra criar uma aura absolutamente sensorial pela enumeração e organização dos elementos nele contido. “Verão em Sevilha” cria um quadro *costumbrista* da cidade, com um lastro bastante pictórico e ênfase em certa arquitetura típica: mostra uma cena durante o verão, centrada em elementos dispostos no jogo entre o sol –a luz aguda e a claridade extrema do céu de Sevilha– e a sombra proporcionada pelos toldos de lona, o aconchego de concha dos pátios, a frescura das praças, lugares “onde conversar de *flamenco*,/ de olivais, de touros, donas”. O erotismo é elemento central nesse poema em que os toldos e os lençóis comparecem com a mesma função de envolver, abrigar. O tom do texto é ligeiro, apesar da tensão subjacente dos corpos que reagem ao calor do verão, e a evocação da paisagem ao redor se dá no sentido de reforçar a trivialidade. Entre os assuntos preferidos dessas horas de ócio sevilhano, o poeta lista as tertúlias de bancos de praça sobre o universo taurino, que dividem com outros assuntos, também amenos, a atenção dos cidadãos.

No seguinte poema, o personagem central é uma sevilhana, mas na qual o poeta projeta alma *cordobesa*: “A sevilhana que é de Córdoba”. E para falar do que nela é típico dos *cordobeses*, recorre a três toureiros e um filósofo nascidos nessa cidade¹¹³:

Bem cordobês foi “Lagartijo”,
foram “Guerrita” e “Manolete”
que toureavam como Sêneca,
cordobês, tinha o pensamento.”
Não sei onde nasceu Sêneca,
em que bairro, em que quarteirão,
mas vi tourear “Manolete”,
sua severa resignação.

(“A sevilhana que é de Córdoba” in *Sevilha andando*, p. 640)

A partir dessa constatação abrangente, o poema centra-se em uma particularidade; assim como a “sevilhana de Córdoba”, os toureiros mencionados possuem algo da lição de Sêneca assimilado em sua *praxis*, o “rigor denso da expressão”; praticavam algo parecido ao

¹¹³ No caso de Lucius Sêneca, o Jovem, a tradição situa seu nascimento em *Corduba*, capital de uma das províncias romanas na Península Ibérica, ainda que esse fato não seja de todo comprovado.

estoicismo do filósofo na ascese que é marca de seu ritual ou método; na prevalência de um toureio estruturado em aspectos plásticos e no jogo com base na racionalidade.

De fato, no que se refere aos três toureiros mencionados, há uma lógica comum que os situa dentro da mesma tradição taurina. Rafael Molina Sánchez “Lagartijo” é considerado por alguns críticos taurinos com um dos primeiros a abordar a tauromaquia como arte. Dele afirma um desses críticos: “*Hasta él la lidia había sido lucha, caza; con él empezó a ser un juego artístico con plástica y belleza.*” (MELOJA apud MENA HORNERO, 2009). Foi aclamado como o “Grande Califa de Córdoba”. O segundo a ser dado o título de Califa, nessa mesma ascendência taurina, foi Rafael Guerra. Sucessor de Lagartijo, o toureio de *Guerrita*, segundo Víctor Pérez, “*fue el eslabón necesario y referencial tras el que se vislumbra un nuevo concepto del toreo.*” (PÉREZ, 2009). O quarto Califa do toureio cordobês, segundo a crônica, é Manuel Rodríguez “*Manolete*”, que segue a mesma linha dos anteriores, porém radicalizando o conceito de “toureio como arte”.

Finalmente, em *Andando Sevilla*, há três poemas que fazem menção à tauromaquia como traço primordial ou pano de fundo para uma Sevilla *costumbrista*. No primeiro deles, “*Corral de Vecinos*”, fala-se dos antigos palácios de nobres de outrora que, no presente da narração, abrigam cortiços e personagens populares os mais diversos, desde “os guitarristas sem contrato, o ex-picador de touros, roto, o *bailador* hoje entrevado, as “comadres que comadreiam,/ meninos que jogam ao touro/ com touro falso, de madeira,/ armação posta sobre rodas/ que dá cornadas verdadeiras”. Esse texto é um entre os que demonstram a visada empática que João Cabral tinha dos ambientes populares, até mesmo decadentes, de Sevilla.

A catedral de Sevilla, edifício conhecido por suas dimensões gigantescas e onipresença no contexto espacial da cidade, é o elemento arquitetônico e histórico do qual se ocupa em “A Catedral”. Na visão do poeta, ela é “um enorme touro de pé/ em meio a reses que dormitam”. Essa curiosa aproximação de imagens, a igreja como touro em torno ao qual gravitam outros elementos de menor estatura, também dá uma pista da preferência do olhar sobre a cidade, ao mencionar a desproporção entre poder e proeminência vinculados ao sagrado em contraposição ao ambiente profano e miúdo da vida ordinária dos cidadãos. Apesar da crítica que tem lugar no poema a alguns valores históricos representados pela catedral, o texto deixa constância do tipo de construção particular do que é atmosfera de Sevilla na memorialística do poeta; atmosfera na qual tem figuração o *flamenco* e as

touradas, a história e a arquitetura convivendo, segundo ele, “num mesmo sotaque”, alheios ao conflito.

No poema “A Praça de Touros de Sevilha”, a arena *Real Maestranza*, é o elemento arquitetônico a partir do qual se elabora um jogo de imagens em que tem proeminência a oposição morte-vida. Como resultado, a impressão que sobressai desse jogo são as características solares e vivas, aquelas conectadas a um aspecto da poesia cabralina que começa a anunciar-se na obra *O Engenheiro* (1942-945). No poema de mesmo nome, lemos nos primeiros versos: “A luz, o sol, o ar livre/ envolvem o sonho do engenheiro./ O engenheiro sonha coisas claras: (...)”. Esse apego ao elemento que transmita o conceito de clareza, se reproduz em imagens recorrentes no seguinte livro de Cabral, *Psicologia da Composição*. Conforme afirmam Ángel Crespo e Pilar Gómez Bedate (1964, p. 13), ao analisar o cenário que domina Fábula de Anfion (primeira parte de *Psicologia da Composição*): “[...] *el (paisaje) de Cabral se desarrolla en pleno desierto, a mediodía, cuando más intensamente hieren los rayos de un sol que simboliza la atención, la inteligencia del poeta [...]*”. O poeta confirma: “A partir de *O Engenheiro* optei pela luz em detrimento da treva e da morbidez.” (MELO NETO, 1980, p. 325).

Afirmando-se nesse projeto estético de “luminosidade”, em “A Praça de Touros de Sevilha” há uma cadeia semântica composta por substantivos, adjetivos, verbos que, em conjunto, provoca uma vívida sensação de cor e brilho: cal/ ocre/ luz/ sol-de-cima/ ar/ luminoso/ areia quente/ ouro/ encadeia/ prata. De fato, esses elementos matizam-se sensorialmente de maneira a sugerir um tom ascendente e explosivo. Para esse ponto, colabora também a imagem da arena como um “altar barroco”, remetendo-se ao que o barroco pode ter de alegórico e excessivo, especialmente nas representações plásticas que insistem na presença do ouro e o que simboliza.

Como seu complementar na trama poética e marcando um tom descendente, desenrola-se uma série de expressões e palavras: jogos fúnebres de morte/ morte/ sina/ jogos tristes/ morte/ *matador*. Ao dispor-se o poema em dez quadras nas quais, quase sempre, o primeiro verso é de tom ascendente e o segundo descendente, forja-se um equilíbrio entre as representações de vida e morte inerentes ao jogo taurino. Assim é que termina seu poema instaurando uma dúvida baseada na suposta equidade com que, numa *plaza de toros*, se apresentam diante dos espectadores touro e toureiro, porém reafirmando o incontestável com relação ao duelo: seja para um ou outro, o ritual da morte acontecerá sob a mesma luz do dia.

Da simbologia tauromáquica, evidencia-se a dualidade luz/sombra que reforça a questão da complementaridade trabalhada no poema. A divisão, numa arena taurina, entre assentos ao sol e à sombra dá margem a uma série de associações de elementos antagônicos, mas que, na verdade, apontam para a convergência clássica: os *tendidos* de sol iluminam os de sombra, o *traje de luces* em contraponto à cor negra ou parda do animal a à obscuridade com relação ao resultado do “jogo”. Enfim, o mito do herói solar que espera o oponente, um elemento (supostamente) surpresa que sai das sombras do *toril*: “*Partido en luz y sombra, rueda el círculo virtual del toreo una vuelta eterna, inmortalmente verdadera.*” (BERGAMÍN, 2010, p. 31)

No poema analisado, luz e sombra são tratadas como reforço sensorial, de maneira a que prevaleça o mito solar. “*En el toreo, como en la pintura, la luz debe su intensidad a la cercanía a la sombra.*” (ZUMBIEHL, 2009, p. 61). O fato de que ao lado do tom escuro, o claro tem mais protagonismo é levado a consequências plásticas no poema. E para que essa sensação seja efetiva, faz-se figurar até mesmo a areia que cobre a arena –trazida das cidades de Utrera e do rio Guadaíra, como nos é informado no próprio texto– com suas características quente e luminosa. Também é fonte dessa luz o tom ocre com que se pintam os detalhes arquitetônicos e o cal das paredes. Todo esse conjunto, por sua vez, reflete a luz do “sol-decima” e alcança uma intensidade tal que “até encandeia o touro que salta na arena”.

Nas duas últimas estrofes, expõe-se a iminência da morte, na qual igualam-se touro e toureiro numa mesma indefinição, irremediavelmente à mercê da fatalidade. A morte sendo elemento inadiável do desfecho, é percebida através desse cenário de luz incandescente e sob o signo da astúcia e da coragem, o que tira dela, por assim dizer, o lado dramático e carrega, em contraposição, na sua faceta extática:

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

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

(“A praça de touros de Sevilha” in *Andando Sevilha*, p. 665)

Nesse sentido, o fato de que o poeta ressalte a imagem da arena como altar barroco, mas “ao ar livre” e “sem os seus jogos tristes”, diminui a tônica supersticiosa e sombria do espetáculo, que é revisto por seu lado ritual sacrificial, colocando-se a inflexão na

nitidez do ato representado, em sua inclinação a uma natureza tanto mais estética quanto mais visível possa ser a representação do jogo de qualidades artísticas, argúcia e perícia técnica.

Em “Ocorrências de uma sevilhana” (*Agrestes*), dois narradores, um em segunda pessoa, pergunta ou provoca; e o outro –que é a sevilhana a que se nomeia no título e cuja voz está em primeira pessoa– responde e comenta. Essa escolha narrativa aparece em outros poemas de *Agrestes* e se dá em forma de entrevista, reforçando o caráter dialógico de certa poesia em que o escritor procede a um comentário do que considera ser inerente ao tipismo sevilhano.

Respondendo à pergunta: “O que é que tu pensas de Franco?”, a sevilhana em questão formula um comentário malicioso e escarnecedor no qual menciona o nome de dois toureiros conhecidos: “Nunca ele soube distinguir/ quem Pepe Luís quem *Manolete*/ nem saber se estavam cantando/ por *fandanguillo* ou *martinete*.”. Sabendo-se da valia que o ditador Francisco Franco retirava do espetáculo taurino entre as massas, a crítica da “sevilhana” tem como algo um suposto conhecimento sustentando por ele, fazendo disso algo risível. Através do narrador, formula-se um comentário crítico que subverte os papéis, já que Franco, no intuito de relegar à tauromaquia a conotação catártica e útil de espetáculo do tipo *panis et circenses*, fazia gala pública de aficionado.

Em “As *infundiosas*” –poema em que, como o anterior, tematiza-se um traço do humor sevilhano conforme Cabral o observa– há uma pequena referência ao universo taurino, no entanto bastante expressiva, pois aparece como exemplar desse modo algo falacioso, algo ingênuo que é o *infundio*: a mentira, mas contada com graça. Nesse verdadeiro duelo entre senhoras *infundiosas*, relatar o fato mais digno de admiração é o que tem valor; sendo assim, entre as façanhas familiares, afirmam (em projeções claras de um heroísmo desejado) serem as filhas *bailaoras* famosas e os maridos toureiros, quando na verdade não passam de simples camponeses. No seguinte grupo de quadras, diz:

7

A inspiração é sempre curta
e tanto mais quando é gratuita.

Esgotam-se os infúndios ricos
que ocorreriam aos maridos;

nem querem infúndios de pobre,
já lhes basta a vida de cobre;

nem maridos têm elas mais,
 não mortos de touros, de olivais.
 (“As infundiosas” in *Crime na calle Relator*, p. 594)

8.5.3 “Acervos da morte”

É contudo verdade que, por maior que seja a eficácia técnica ou a qualidade espetacular de um passe de capa ou de muleta, o elemento capital –isto é, aquele que determina a *emoción*– é o grau de exposição do homem ao animal e o tempo dessa exposição.

Michel Leiris

Todo baile andaluz, toda corrida de touros são coisas do acervo da morte.

A epígrafe anterior faz parte de uma declaração do poeta ao ser questionado sobre o que lhe atraía na tourada e *flamenco*. Esses elementos são, entre outros, parte de um compêndio sobre a morte que tem presença marcante na obra. Toda uma seção de *Agrestes* – intitulada “A indesejada das gentes”– está exemplarmente dedicada ao tema em diversos tratamentos, inclusive sob aspectos cômicos e patéticos, numa abordagem que inclui tanto o perecimento físico através da doença quanto as formas de morte social e moral. Também é digno de nota, e já foi mencionado em outro capítulo, o conjunto de poemas sobre cemitérios diversos e suas representações, além de outro grupo de poesias em que se fala de pessoas mortas, alguns a moda de epitáfio, outros como mote para o riso. Pode-se dar a esse compêndio a denominação de acervos particulares da morte segundo João Cabral de Melo Neto.

O *baile* tanto quanto o *cante flamenco*, nesse caso particular, são matérias das quais Cabral retira parâmetros para uma “arte do risco”, que se faz num limite necessário para que se alcance a justa expressão a partir de seu estudo e manuseio. A tauromaquia, com toda complexa representação e “apresentação” da morte que propõe, constitui um universo prolífico a partir do qual o escritor tenta revelar seu potencial arquetípico. Os poemas que se apreciam a seguir interpretam enfaticamente o arriscar-se como “finalidade perseguida” nessas duas manifestações. Constrói-se, a partir dessa asserção, uma categoria identitária com relação à poesia com base em uma afinidade eletiva.

Apesar de que se dê ao conjunto de que agora se trata o nome de acervos da morte, algumas características presentes nesses poemas poderiam aproximá-los ao que

convencionou-se agregar sob o prima do tipismo sevilhano, já que o escritor considera *flamenco* e touradas –bem como o uso da linguagem *infundiosa*– típicos da agudeza de expressão percebida na cultura sevilhana.

Há um exercício claro de alteridade nessa delimitação, já que a resiliência –seja verbal, seja física– vista no sevilhano e evocada através da noção do risco, poderia funcionar como contraparte do caráter do pernambucano embora, talvez, as duas tenham naturezas distintas: o primeiro experimenta o risco também como jogo, o segundo como resposta direta à escassez que marca sua existência.

João Cabral faz aderir à sua poesia categorias ou horizontes conceituais que ele considera geradores de “maneiras de ser e fazer” modelares. Essa dinâmica, que é tratada a partir de pressupostos conflituosos, aguça seu olhar e ele a traz para o poema sem tirar-lhe as tensões, antes aproveitando-se justamente delas para pleitear proximidades entre estruturas: poética, social ou cultural. Conforme afirma Roland Barthes (2004, p. 41): “O texto tem necessidade de sua sombra: essa sombra é um pouco de ideologia, um pouco de representação, um pouco de sujeito: fantasmas, bolsos, rastos, nuvens necessárias; a subversão deve produzir seu próprio claro-escuro.”

“Diálogo” foi o primeiro poema no qual Cabral experimentou a representação do andaluz a partir desse “conceito de risco”, conforme destacado antes. A força propulsora da análise recai sobre o *cante flamenco* e suas peculiaridades. E o toureio aparece como complementar na reflexão que se faz em torno às palavras “nada” e “vazio/vazia”. Existe um reconhecimento na duplicidade implicada nessa relação: o toureio é luta, mas é parceria. Procura-se o nada, encontra-se a vida que não se dissocia de seu duplo, que é a morte:

(...) como à procura do nada
é a luta também vazia
entre o toureiro e o touro,
vazia, embora precisa,

em que se busca afiar
em terrível parceria
no fio agudo de facas
o fio frágil da vida. (...)

(“Diálogo” in *Paisagens com figuras*, p. 163)

Em “*España en el corazón*”, utiliza-se uma imagem clássica tomada da crônica taurina que se prodigalizou em outros poemas e que é a da “cintura oferecida pelo toureiro ao

touro”, o seu ventre, a sua vida. Mas aqui, o ventre é tratado a partir da anatomia, do estômago, da tripa passível de ser rompida pela cornada, referindo-se também à morte fisiológica, brutal em sua violência e símbolo de resistência.

Apesar da menção explícita à obra de mesmo título do escritor Pablo Neruda¹¹⁴, a maneira como Cabral experimenta e dá a ver a Espanha nesse poema é bem diversa da figuração feita pelo poeta chileno, sendo mais visceral e áspera, antes que sentimental. Isso está devidamente anunciado na provocação das duas primeiras quadras:

1

A Espanha é uma coisa de tripa
Por que “Espanha no coração”?
Por essa víscera é que vieram
São Franco e o séquito de Sãos.”

A Espanha é uma coisa de tripa.
O coração é só parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.

O tom irônico faz a conexão entre franquismo e catolicismo reacionário e a imagem de um certo sentimentalismo nacionalista. No entanto, a negação do elemento afetivo na relação com a Espanha é só parcial, já que através da poesia também se presta uma homenagem, ressaltando a empatia. Na segunda estrofe, o leitor já se depara com a ressalva de que, sim, há um “coração espanhol”, mas que, na visão do narrador, é antes que mais nada víscera e não metáforas segundo dogmas românticos:

2

A Espanha é uma coisa de tripa,
do que mais abaixo do estômago;
a Espanha está nessa cintura
que o toureiro oferece ao touro,

e que é de onde o andaluz sabe
fazer subir seu canto tenso,
a expressão, explosão de tudo
que se faz na beira do extremo.

(“*España en el corazón*” in *Agrestes*, p. 546)

Como em “Diálogo”, através de imagens típicas da tauromaquia e do modo

¹¹⁴ *España en el corazón: himno a la glorias del pueblo en la guerra* é um livro de poemas no qual Pablo Neruda expõe as catástrofes da Guerra Civil Espanhola. Publicado originalmente em 1937.

flamenco de cantar o poeta extrai o conceito de risco com o qual quer esboça um perfil da Espanha, totalmente avesso à visão romantizada de Neruda, e pelo viés eletivo que ele considera segundo seu projeto poético.

Em “Na cava, em Triana” há outro tipo de sugestão representativa –ainda parte do que se considera essa ampla abordagem da sociologia do andaluz– que tem como centro o modo de ser cigano. Através do mote da *gitana* do título, expande-se ao ponto de vista sobre o modo de ser cigano em geral, chegando-se ao detalhe carregado de humor do desfecho que alia a figura do cigano à do toureiro, numa tentativa de representação que também apela à anedota histórica aliada à considerações de fundo popular:

4

E quando o toureiro é cigano?
Como é que toureava Cagancho?

Toureiro e cigano, tinha a arte
de qualquer cigano no baile;

só que como a morte na arena
é real, *cante* da alma extrema,

se o touro não saía nobre
toureava-o, mas como quem foge.

(“Na cava, em Triana” in *Andando Sevilha*, p. 667)

O personagem mencionado, Joaquín Rodríguez “Cagancho”, foi um toureiro de origem cigana do bairro sevilhano de Triana que até hoje é considerado uma lenda, não por sua valentia, mas pela afamada covardia. Sabe-se, através da crônica taurina, que Cagancho protagonizou tardes memoráveis da história do toureio, tanto gloriosas como de fracasso. Entre os fiascos históricos, ressalta-se o ocorrido em Almagro (Castilla-LaMancha) em 1927, quando protagonizou o episódio conhecido na história tauromáquica como “*la bronca más gorda ocurrida jamás en un espectáculo público en España*”, coroado com uma escapada estratégica para esquivar-se da fúria dos aficionados e da polícia. Desse episódio, a sabedoria popular ganhou mais um de seus ditados categóricos: “*Quedar como Cagancho en Almagro*” e daí vem a menção no verso, “tourear como quem foge”, tergiversando, escapando da morte.

João Cabral, em demonstração de conhecimento sobre os aspectos supersticiosos presentes na cultura cigana e na concepção da tourada como ritual místico, segundo considerada pelas ciganos, explica em carta a Lauro Escorel (cuja data é 1948):

Há, na Tauromaquia, certo tipo de *toreros*, geralmente são *gitanos*, cujo exemplo pode bem ser instrutivo: são *toreros* que esperam o ‘seu’ touro. Como cada matador mata 2, é comum que os toureiros desse tipo fiquem muitas corridas à espera que lhe saia o touro sob medida. Quando este sai, eles armam um alvoroço: graça, estilo, o diabo! São geniais. O *gitano* é um tipo supersticioso (o que é o mesmo que místico) e ao mesmo tempo sensual. (Ainda há pouco li a entrevista de um que dizia só lhe gostar de fazer uma ‘*faena*’ sem esforço). Portanto, prefere se convencer que o aparecimento do touro está sujeito a leis obscuras (o mesmo que nossos poetas em Cristo) e que é inútil esforçar-se para ajustar à maneira do touro à sua maneira de tourear (ou vice-versa). (ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO)

A ideia presente em muitos dos poemas já analisados, do “viver como expor-se”, nesse caso abarca também o medo como contraparte da resiliência nesse universo que é também ritual. No caso específico, o toureio como “*cante da alma extrema*” é visto misticamente, e nisso está aliado à superstição (relacionada, nesse caso, ao que García Lorca denominou “*juego del duende*”) considerada uma das questões presentes na cultura cigana. De fato, a literatura tauromáquica não se esquivava de tratar a superstição e o medo:

[...] *podrían reunir arquetípicamente un repertorio personal de miedos y supersticiones que, aparte de definir el rango de una sensibilidad humana y artística, se corresponden a la perfección con ese secular entendimiento del toreo como un rito. Y como en todo rito donde la muerte juega un papel primordial, el miedo debe cumplir también una función íntimamente asociada a tan sangrienta belleza.* (CABALLERO BONALD, 2010, p. 58).

“Carmen Amaya, de Triana” aborda a figura da bailadora, também de origem cigana¹¹⁵, através da voz em primeira pessoa que narra sua relação com o baile *flamenco* criando-se uma proximidade ao tema enfocado. Há uma polifonia implícita, pois prevalece a sensação de que uma segunda voz –não apresentada “em cena”, mas cuja presença se pode intuir– entrevista a bailadora e lhe formula três questões básicas cujas respostas estão organizadas também em três blocos estróficos numerados.

Assim é que, no primeiro bloco, nos é apresentada a experiência mais tenra da artista com a dança *flamenca*, seu aprendizado inicial, a reverência ao seu talento nato e sua atitude irreverente com relação às lições convencionais: “(...) Nunca pensei em ser dama, não:/ pois toquei fogo na lição (...)”. No bloco central, concentra-se a questão do aprendizado

¹¹⁵ É provável que João Cabral tenha conhecido Carmen Amaya em Barcelona pois os anos em que viveu nessa cidade foram prolíficos em atuações da bailadora e, segundo depoimentos, Cabral frequentava assiduamente os *tablaos* históricos da cidade.

ao avesso, da trajetória à expressão artística pessoal.

Carmen Amaya ou –seria lícito dizer– o próprio Cabral têm muito clara a “lição” inerente aos fundamentos tradicionais de sua arte utilizando-os para melhor conhecê-los e, posteriormente, apreendê-los segundo concepção própria. Dois meios –dança, poesia– uma orientação; os moldes plásticos de que se serve João Cabral para mostrar a lógica interior de sua poética são transpostos através do modo como ele entende a aproximação de Amaya ao baile: expressão de um “sotaque”, de uma semântica própria. Por sua vez, num processo de *mise en abyme*, a lição da bailadora vem de outro modelo anterior que através da voz narrativa sabemos ser a do toureiro Pepe Luís Vázquez, considerado por alguns críticos tauromáquicos como exemplo de “*torero sabio*”:

3

“Fui numa tarde à *Maestranza*,
vi Pepe Luís (toureiro e dança)

com ele é que aprendi que a morte
é que faz o sotaque mais forte,

e que não traz mal a quem a toque:
pois raro acede a quem a invoque.

Por isso que pus no baile
a morte e seu arrepiar-se.

Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com a tal dama:
Ela faz mais denso o meu gesto
e só virá em meu dia certo.”

(“Carmen Amaya de Triana” in *Andando Sevilha*, p. 675)

“A imaginação perigosa” concentra uma avaliação esquemática do modo de ser sevilhano descrito em outros poemas. Trazendo ao poema a crítica, interroga-se sobre essa natureza particular: “Por que é que todo sevilhano/ quer viver-se no aceiro da morte?” As respostas não são conclusivas, nunca chegando-se ao desvelamento do mistério que faz parte do “*embrujo*” sevilhano, mas o motivo do poema está dado em torno à discussão do assunto que se dissipa na assertiva final: “Para o andaluz ser *matador*/ é o sonho que sonha de jovem/ como ser *bailaor*, *cantaor*,/ ele tenta ser quando acorde,/ e que é também viver sobre um fio/ tenso, por em cima da morte,/”.

8.5.4 O touro e o rio

Como qualquer escritor que apreciou artisticamente as corridas de touros, João Cabral não deixou de fazer seu elogio ao animal que é a razão de ser do festejo e que concentra, na sua representação, todos os elementos que a tauromaquia preza e respeita, segundo seus cânones.

O culto ao touro remonta ao mundo primitivo na Península Ibérica e sobrevive hoje na Espanha, no meio tauromáquico, pese a todos os movimentos em contrário e aos processos naturais de cambio de mentalidades na sociedade em geral e também aos processos internos da própria adequação do espetáculo à contemporaneidade.

Como exemplo dessa verdadeira veneração que o touro exerce, ainda hoje e apesar das restrições às corridas, sobre os aficionados transcreve-se, a seguir, um trecho de um ensaio do escritor Joaquín Vidal (2010, p. 225)., uma verdadeira ode ao touro: “*El toro es el animal más bello de la creación. El toro enseña su estampa en los espacios abiertos de la marisma. [...] El toro es fuerza y es rito. El toro brama pujanza desde lo alto de la colina [...]*”.

Do mesmo modo que nas homenagens dedicadas aos toureiros Joselito e Juan Belmonte, no conjunto de poemas sobre o animal também não há aproximações de caráter folclórico ou romantizada. O elogio de João Cabral se dá em outro sentido bem diverso ao que se transcreveu acima.

“Um touro de *lidia* é como um rio/ na cheia (...)”. Com esse símile começa “*El toro de lidia*”, poema de *Museu de tudo*. O motivo do rio, que na obra de João Cabral é recorrente e que teve protagonismo em *O Cão sem Plumas* (1949-1950) e *O Rio* (1953) é evocado como imagem justaposta a do touro. A presença do animal franqueia a imagem do rio e vice-versa. Paulatinamente, no entanto, vai processando-se uma fusão em que o touro se metamorfoseia à medida em que sua representação confunde-se com a do rio na cheia. Então, animal e água farão parte de uma mesma natureza ontológica, compartilhando, no poema, o mesmo campo semântico: onda/ cabeça de água/ atropelar cego da água.

No processamento de palavras que se repetem em diferentes combinações e nas rupturas de subordinação, são expostos elementos característicos da técnica construtiva de João Cabral. Os signos que se permutam desenham realidades complexas e contíguas: “(...)

mesmo murro de montanha/ dentro de sua água; a mesma pedra/ dentro da água de sua montanha (...)”. Esse par de imagens aliadas comunica força e pujança, mas sem explicitá-lo em primeiro plano. Nessa comunicação de sentidos, no esconder ou sugerir –que mostra mais do que seria dado com uma escolha de vocábulos facilmente associáveis à natureza desses animais– reside o poder gráfico da expressão poética. Sobre a questão de como Cabral manuseia a linguagem em relação ao poder da imagem retomada, a reflexão de Maurice Blanchot (2007, p. 64, 65) sobre a poesia aplica-se ao processo utilizado nesse poema:

Cuanto más cerca está la poesía de este límite donde 'lo reemplaza todo a falta de todo', más realidad debe el poema tener por su lado, para ser capaz de esta operación de metamorfosis: más debe recurrir a los sonidos, al ritmo, al número, a todo lo que se denomina física del lenguaje y que, en el habla corriente, se tiene corrientemente por nulo. [...] Es preciso que el lenguaje, en el momento en que más se emparenta con el movimiento de la conciencia, con el poder de estar presente en las cosas manteniéndolas infinitamente a distancia, más se emparente también con lo contrario de la conciencia, con una cosa, un bloque, con una pura y simple presencia material.

“Um *toro de lidia* é ainda um rio/ na cheia”. Assim começa a segunda e última estrofe do poema. Na primeira, a imagem remetia à entrada do touro na arena. Na segunda, o imaginamos dominando o centro da praça, como as águas da vazante, “que ele ocupa toda e invade”. É então quando a metamorfose se completa: o touro agora é o próprio rio. Todo o movimento e arrebato inicial convergem para uma situação de domínio que só se dá pela aprendizagem entre as partes envolvidas. Nesse deslocamento, o símile dá lugar à metáfora, ao mesmo compasso em que a violência cede lugar a um acordo entre as partes: “(...) o touro/ afinal pára, pode o toureiro navegá-lo/ como água; (...)”.

Outra menção aos touros é feita em “Touro Andaluz”. Apesar de também apresentar a imagem do touro durante a *corrida*, como em “*El toro de lidia*”, esse é um poema mais circunstancial e descritivo em que fala-se dos três elementos que complementam-se no espetáculo-rito taurino: touro, matador e público. Outra vez volta-se a recorrer à imagem do rio para colocar como catalisador da cena o medo e a emoção que é sentimento comum a todos na saída do animal, até que ele seja, como o rio em cheia, canalizado em seu ímpeto cego.

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.

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

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

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

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

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

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

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

(“Touro andaluz” in *Andando Sevilha*, p. 656)

Em outro poema que inclui-se nesta seção, “As águas do Recife”, a relação de similitude tratada nos poemas anteriores se repete, porém invertendo-se os termos, já que o rio ou mar são protagonistas e, para explicá-los, vale-se de conceitos sobre o comportamento do animal na tauromaquia.

Na primeira seção, a que se dá o subtítulo de “Os dois touros”, aproxima-se esses domínios heterogêneos por meio de uma metáfora, separando-se, ainda, as águas do mar e do rio conforme assemelham-se, também, a “touro de índole distinta”. Há uma transferência de propriedades a partir dos termos protótipo que se desdobram: o mar/touro bravo e o rio/touro remanso, reivindicando proporção fenomenológica entre as partes.

O mar e o rio do Recife
são touros de índole distinta:
o mar estoura no arrecife,
o rio é um touro que ruma.

Quando o touro mar bate forte
nele há o medo de não ficar,
de ter saído, de estar fora,
de quem se recusa a ser mar.

E há no outro touro, o rio
entre mangues, remansamente,
mil manhas para não partir:
anda e desanda, ainda, sempre.

Mas se são distintos na ação,
mesma é a razão de seu atuar:
tentam continuar a ser da água
de aquém do arrecife, antemar.

(“As águas do Recife” in *Museu de tudo*, p. 386)

Nessa ida e volta a um ponto original e comum, o objeto intencional eleito é a água, através da qual recupera-se a primordialidade dos movimentos e ações. As semelhanças imperfeitas são as escolhas de preferência que os atos perceptivos, segundo essa consciência poética, buscam mostrar em suas essências, seja ela vista na imagem do touro, do rio ou mesmo do futebol, como se verá.

8.5.5 Futebol e tourada

Somos levados a admitir que a tauromaquia comporta certo elemento esportivo, e igualmente que é algo mais que um esporte, em vista desse caráter trágico que lhe é inerente.

Michel Leiris

A ideia da “lida” com o touro na arena, é utilizada nesse poema sobre o futebol, esporte praticado por João Cabral na adolescência. Alia-se, dessa forma, as *aficiones* de juventude e de maturidade numa equação de elementos aparentemente tão díspares, mas que têm em comum sua forma de espetáculo de massas representativos, cada um, de épocas diversas. O poema discute o futebol através da tourada ou, mais especificamente, através de elementos de cada um, aproximando as duas realidades numa relação que tem como centro a *lidia*, e afirmando a qualidade que bola e touro podem ter de indômitos sendo, ao mesmo tempo, passíveis de se domar. Nesse aspecto e por contiguidade, ambos os “esportes” devem ser mediados pela técnica, ou perícia, e pela arte, que é chamada no poema de “malícia”:

A bola não é a inimiga
como o touro, numa corrida
e embora seja um utensílio
caseiro e que se usa sem risco,
não é o utensílio impessoal
sempre manso, de gesto usual:

é um utensílio semivivo
 de reações próprias como bicho,
 e que, como bicho, é mister
 (mais que bicho, como mulher)
 usar com malícia e atenção
 dando aos pés astúcias de mão.
 (“Futebol brasileiro evocado na Europa” in *Museu de tudo*, p. 407)

8.6 A poética cabralina no “espelho da tauromaquia”

[...] *el universo del arte no ha dejado de encontrar en la tauromaquia una fuente de emoción estética –la estética de la emoción–, que ha nutrido sus creaciones, sus reflexiones, su manera de entender no sólo su oficio y sus trabajos, sino también parte del modo en que sus trabajos y su oficio interpretan la realidad.*

Carlos Marzal

As definições que figuram no dicionário da *Real Academia Española* (2009) para tauromaquia são “*arte de lidiar toros*” e “*Obra o libro que trata de este arte*”. De acordo com o filósofo Francis Wolff (2008, p. 11), o toureio é uma “grande obra humana” e “*Como toda gran obra humana, la corrida de toros engendra otras obras: obras de arte, de otras artes. Pintura, escultura, música, cine, todas ellas han acudido a sus citas. [...]*”. O mesmo autor se refere ao assunto da seguinte forma em outro escrito: “[...] *(el toreig) es un art extrany que retorna potser a l’origen mateix de l’art: donar forma humana a una matèria natural.*” (2010, p. 67).

Considerar ou não a tauromaquia como uma arte e, conseqüentemente, buscar um conceito de arte que abarque essa complexa manifestação ou investigar de que natureza seria, iria muito além dos propósitos do presente capítulo. Não obstante, é fato que vários artistas, em distintos suportes, buscaram um diálogo com o festejo taurino, reconhecendo nele uma essência artística. Basta ver os casos de Francisco Goya, Eugène Delacroix, Édouard Manet, Ignacio Zuloaga, Pablo Picasso, entre muitos outros pintores. Na literatura, Luís de Góngora, Manuel Machado, Theophile Gautier, Georges Bataille, Rafael Alberti, René Char, Jean Cocteau, por citar alguns.

No mesmo sentido das citações de Wolff e Marzal, mas ampliando-as consideravelmente, podemos tomar o argumento do escritor Umberto Eco em defesa da obra aberta:

[...] obra de arte como objeto aberto a uma infinidade de degustações. E não porque uma obra seja um mero pretexto para todos os exercícios da sensibilidade subjetiva que faz convergir sobre ela os humores do momento, mas porque é típico da obra de arte o pôr-se como nascente inexaurível de experiências que, colocando-a em foco, dela fazem emergir aspectos sempre novos.

A partir desse ponto de vista, e tomando os exemplos de diálogos (historicamente consolidados) entre as artes e a tauromaquia, poderíamos considerá-la sob esse viés de obra com grande potencial dialógico à medida em que permitiu abrir “horizontes” a outras tantas; obra que teria a possibilidade de lançar luz sobre questões inerentes àquela outra sintaxe particular desde onde o outro artista vê; obra que pode franquear possibilidades ou suscitar problemas, indefinições, perguntas relativas ao modo como se aborda os meios e técnicas de outras disciplinas artísticas.

No caso específico de João Cabral, dada a intencionalidade de sua inclinação pelo tema das touradas e o compêndio de poemas composto a partir dele, com todas as nuances de abordagem que buscou nessa fonte, a interação também se dá, claramente, em um sentido dialógico. Por todos os fatos e circunstâncias envolvendo o contato que Cabral teve com a Espanha e sua cultura, assim como pelo conjunto da obra criado a partir dessa relação particular, fica suficientemente claro que sua aproximação ao ambiente tauromáquico desdobra-se em questionamentos de gênese artística.

De fato, muitos desses questionamentos ou intenções já foram apontados na abordagem dos poemas que fazem parte do corpus selecionado no presente capítulo. A modo de conclusão, se analisará mais detidamente os pontos de interseção entre a obra de Cabral e os elementos da tauromaquia, buscando aprofundar-se na razão desse encontro, nos pontos onde efetivamente se dá e nos desdobramentos que tiveram essas convergências. Para proceder a essa análise, se levará em conta, como de resto em todo o presente capítulo, textos da tradição taurina, tanto da crítica estritamente taurina, como da crítica de feição filosófica e antropológica sobre as touradas.

Ainda reportando-se à questão da obra tauromáquica como propulsora de interações nas artes, é possível conferir a ela um verdadeiro valor exemplar a partir do qual vários objetos artísticos poderiam ser dados a conhecer e, em alguns casos, definidos, em virtude de elementos organizadores em torno à regra, ação e distensão presentes no ritual da tauromaquia. Nessa vertente, partiremos da afirmação do escritor francês Michel Leiris (2001,

p. 23, 24), que escreveu um texto crucial sobre a tauromaquia aplicada às artes, especificamente à literatura:

Tudo se passa [...] como se tauromaquia em seu conjunto fosse concebida para servir de exemplo às disciplinas propriamente estéticas: ordenamento da tourada em três *tercios*, cada qual formando um todo ao mesmo tempo em que participa do drama inteiro; economia de movimentos; papel do ritmo, do desembaraço com que se dão aos problemas técnicos “soluções elegantes”; noções de sinceridade, de justificação de todos os atos, de sua necessidade em vista do fim perseguido; domínio do perigo, tanto para o criador (que, a cada instante, deve se arriscar a se perder) quanto para a obra (a cada momento comprometida, constantemente feita e desfeita).

Conforme se afirmou anteriormente, não se apresenta como decisivo, para os objetivos que aqui se impõem, verificar um conceito geral de arte aplicado à tauromaquia. Entretanto, parece esclarecedor, tendo em vista o argumento que quer aqui demonstrar-se, considerar alguma formulação sobre arte feita pelo próprio João Cabral, além das considerações de outros escritores sobre o assunto. Em uma de suas entrevistas, o poeta afirma:

Para mim, arte é construção. Eu não sei latim nem grego, não sei de onde vem a palavra arte, mas você veja que a palavra arte está muito ligada à palavra artesão. E a palavra artesão está ligada à palavra trabalho. Eu não vejo uma fronteira nítida entre a arte e o artesanato. Para mim, um poeta, um escritor, um romancista é um artista como um sujeito que faz sapatos. (ATHAYDE, 1998, p. 18).

Nessa definição está implícita uma ideia na qual, parece-nos, o poeta procura colocar uma acento deliberadamente simplista, exagerando-o, inclusive, para dar a entender que o processo de feitura deveria estar carregado de sentido técnico e manual numa obra. E esse conceito, ele não só o defendeu teoricamente, mas antes buscou incorporá-lo à sua poética. De fato, conforme afirma o crítico Antonio Carlos Secchin (1999, p. 233), “A vinculação entre o trabalho manual e o poético é uma constante na obra cabralina, com sucessivas substituições dos vocábulos que compõem o eixo das atividades manuais.” (horticultura: poesia/ cimento armado: produto- poema, etc.)

Na origem dessa ideia, tão enfaticamente defendida no depoimento do poeta, é possível concluir que está o tema da arte clássica em contraposição à arte instaurada com o Romantismo: para João Cabral –assim como para outros poetas que viveram e criaram numa

época de indefinições estéticas– a interpretação pessoal aplicada às normas artísticas ou a criação de normas particulares avessas às normas clássicas de estilo, marcas impressas pelo romantismo, resultou num empobrecimento técnico da poesia a medida em que a expressão individual passou a ser cumulada de importância. Um dos elementos que ele prezava como escritor (e também como apreciador de outras artes) era “o esforço continuado, o gosto para os infinitos problemas que implica o poema” (MELO NETO, 2004, p. 732). Fica evidente, então, a importância dada ao trabalho como artesanato, centrado nas próprias contradições expressas pelo material ao qual pretende-se dar forma aliado ao modo, à técnica com a qual o trata quem pretende “amoldá-lo”. Isso equivale a dizer: torná-lo visível, iluminá-lo desde vários ângulos possíveis para que ele seja visto, apreciado esteticamente, confrontado, sentido.

Aqui, chega-se a um ponto de convergência que determina os demais que serão analisados posteriormente. A *corrida de toros* é vista, por muitos dos teóricos que escreveram sobre ela, sob os influxos da arte clássica. “[...] *sean cuales fueren el estilo del torero o el concepto de su toreo [...] los fundamentos de éste son esencialmente [...] los cánones de la belleza clásica.*” (WOLFF, 2008, p. 241). E ainda:

El toreo es sin duda un arte clásico: la belleza en él no es sino la quintaesencia de la técnica. Un arte clásico se basa en una pericia: ésta hace lo que la naturaleza no puede hacer, pero lo hace como la naturaleza podría hacerlo. El artista clásico es efectivamente una clase de artesano, con la diferencia de que nunca hace dos veces la misma cosa. (WOLFF, 2008, p. 253).

João Cabral toma contato com o universo taurino no fim dos anos 40, época em que a tauromaquia já havia passado pela “revolução” representada pelo estilo do toureiro Juan Belmonte, que imprimiu o aspecto estético na *corrida*. Sendo assim, o espetáculo a que Cabral assiste, e do qual se torna observador atento, além de entusiasta, já estava marcado pelos indelévels aspectos clássicos impressos pelo toureiro sevillhano.

Belmonte funda un nuevo arte clásico que presenta al desnudo lo más vital de la realidad (el combate, la herida, la muerte) pero que lo transfigura al representarlo y hacer con ello una obra conforme a los cánones de la belleza clásica. (...) De un espectáculo que, siempre presa del exceso y del desorden, raya a veces en lo sublime, Belmonte hace un nuevo arte de lo bello, un arte del orden y de la medida. (WOLFF, 2008, p. 258).

Essa nova maneira de abordar o festejo taurino cativa diversos artistas pelo prazer intelectual que, supostamente, passa a proporcionar através da compreensão das causas e antecipação dos efeitos de uma faina taurina, enfim, da interpretação do que o toureiro faz e porque o faz. Outra questão relevante fundada nesse tipo de toureio, é o fato de que busca-se dar forma à investida do animal, que passa a ser a matéria de criação do toureiro, ou conforme o comentário acima transcrito: ordenar o naturalmente caótico e rebelde, transformar o movimento reto em curvilíneo, humanizar a matéria natural, o que coincide, é lícito dizer, com parte da busca de natureza artística.

8.7 A imposição do risco

Como artista se tendrá que exigir a sí mismo el riesgo, y habrá de asumirlo enteramente, cuando aparezca el toro que posibilite la consecución de su arte.
Francisco Brines

No texto *La literatura considerada como una tauromaquia*, que originalmente prefaciava a obra autobiográfica de Michel Leiris, *L'age d'homme*¹¹⁶, o escritor faz a apologia do risco como elemento fundamental para aportar lucidez, sinceridade, e permitir a exposição necessária do personagem na narrativa através de uma contemplação sem complacência. E nessa operação, toma como parâmetro a *corrida de toros* onde o risco evidente e potencial está concentrado no chifre do animal, na ameaça constante de aniquilamento.

[...] *lo que sucede en el terreno de la escritura, ¿no carece de valor si queda “estético”, anodino, desprovisto de sanción si no hay nada, en el hecho de escribir una obra, equivalente (y aquí interviene una de las imágenes más queridas del autor) a lo que para el torero es el cuerno acerado del toro que –en razón de la amenaza material que encierra– confiere una realidad humana a su arte, le impide ser otra cosa que vanos encantos de bailarina?* (LEIRIS, 1975, p. 10, 11).

Vários toureiros, como Pepe Luis Vázquez, confirmam a importância que tem na tauromaquia o colocar-se nesse lugar de risco: “*En el arte del toreo la verdad está a la medida del riesgo real y consciente que el artista acepta.*” (VÁZQUEZ apud ZUMBIEHL, 2009, p. 223). Os adjetivos real e consciente prestam-se muito bem à explicação do risco

¹¹⁶ Publicada em primeira edição em 1939.

conforme o tem como meta Michel Leiris. Da mesma maneira, é possível afirmar que João Cabral, em grande parte de sua obra poética, também busca essa sombra de um “chifre de touro”.

Claro está que o risco, como desejado por esses dois escritores, não pressupõe o dilaceramento físico, material e extremo tal como se apresenta no espetáculo taurino. Representa, antes, o avesso à facilidade: o risco como oportunidade para colocar à prova a habilidade técnica no manejo de elementos que oferecem dificuldades, que supõem limites. A busca do risco também pode ser entendida, nesses autores, como uma atitude contra uma leviandade ou ligeireza diante do objeto artístico e também como possibilidade de obter resultados mais apurados, por maior exigência dos meios:

Así pues, imaginaba cuerno de toro. No me resignaba a ser sólo un literato. El matador que se aprovecha del peligro corrido tiene ocasión de estar más brillante que nunca y muestra toda la calidad de su estilo en el instante en que está más amenazado: esto es lo que me maravillaba, esto es lo que quería ser. (LEIRIS, 1975, p. 13).

Tanto um como outro escritor se propõe o projeto da exposição ao risco, mas cada um a sua maneira. Há uma divergência essencial entre a forma como concretizam, em suas obras, esse projeto. Michel Leiris, que foi um dos escritores que fez parte do Movimento Surrealista, escreve *L'age d'homme* num momento de ruptura com os fundamentos surrealistas. Como contraponto à escrita automática e contra a adesão à matéria onírica como matéria diretamente literária, propõe-se um método em outro extremo. Mas a regra que dá sustento a esse método é o desnudar-se absolutamente como personagem de si mesmo e trazer à superfície a parte mais inconfessável, a mais vil. O arriscar-se, nesses termos, envolve a possibilidade de rechaço por parte do leitor. Mais especificamente, a intenção do escritor era:

Poner al desnudo ciertas obsesiones de orden sentimental o sexual, confesar publicamente algunas de las deficiencias o de las bajezas que más le avergüenzan: tal fue para el autor el medio, grosero, sin duda [...] de introducir aunque sólo fuese la sombra de un cuerno de toro en la obra literaria. (LEIRIS, 1975, p. 11).

Na obra de João Cabral, a questão da exposição ao perigo, esse desnudamento essencial, está tematizado no “viver como expor-se”, presente em muitos de seus poemas, e com muita evidência nos poemas sobre a tauromaquia e o *flamenco*, como tratou-se de

demonstrar. Mas a inserção do risco se dá conforme regras diferentes e a intenção de desnudar-se recai sobre o reconhecimento tácito da obra poética (tratamento do tema, estrutura, semântica e sintaxe) como resultado de um trabalho racional em cuja base está uma constante problematização e a busca de soluções equilibradas. Outra diferença fundamental na maneira como os escritores materializam esse risco, é que João Cabral– como escritor maduro um crítico ferrenho do Surrealismo, que só teve uma particular influência em seu primeiro livro, *Pedra do sono*– rejeita absolutamente a possibilidade da expressão direta do artista na obra. Esclarecida essa divergência, se considerará o que há de coincidências na aceção do risco na obra artística de João Cabral e Michel Leiris.

Nota-se, no depoimento abaixo, a sensibilidade do olhar de Cabral para interpretar o colocar-se em perigo como comportamento primordial por parte do toureiro, o assombro do poeta diante desse jogo verdadeiro e a empatia que sente por esse personagem ascético diante de sua tarefa:

Quando eu fui para Barcelona a primeira vez, quando fui a Espanha a primeira vez – eu estive na Espanha seis vezes –, que eu vi a primeira corrida de touros, fui pensando que não ia gostar. Por causa do negócio da morte. Mas o negócio é o seguinte: o homem se expõe a tais perigos que você acaba sentindo a solidariedade com o homem, você acaba esquecendo que o touro vai morrer. Porque o homem corre realmente perigo. Tourear não é uma coisa para qualquer um, não. Corre-se perigo o tempo todo, desde que o touro entra na praça até a hora em que ele sai arrastado. Ele põe em perigo uma porção de vidas.

Também nesse sentido, centrando-se na obra de Cabral, há um poema que pode-se considerar como exemplar na defesa do enfrentamento necessário no processo criativo. Esse poema está em *Educação pela pedra*. O crítico João Alexandre Barbosa (2001, p. 69) define assim essa obra:

Sem abandonar a direção para o real, esse livro traduz a conquista pelo poeta dos mecanismos mais secretos de sua linguagem, que possibilitam aquele direcionamento, sem, no entanto, o desvio, pelo fácil, de uma poesia pela poesia.

Não só o poema do qual se está tratando imprime, então, esse projeto do escritor. Na verdade, é um parâmetro que orienta o livro ao qual pertence a poesia em questão e pode-se dizer que passa a ser um traço ético no conjunto da obra cabralina. O poema “Catar feijão” é exemplar, tendo em vista o argumento do risco como meta, pois nele é feita uma exposição

discursiva seguida de uma demonstração da tese que ali quer defender-se. Nele, o escritor pretende deixar clara sua intenção didática: no manejo poético é necessária, também, a presença do elemento que obstrui, que provoca a reflexão, a “pedra” ou “grão imastigável”, alegorias do risco no poema:

Ora, nesse catar feijão entra um risco:
o de que entre os grãos pesados entre
um grão qualquer, pedra ou indigesto,
um grão imastigável, de quebrar dente.
Certo não, quando ao catar palavras:
a pedra dá à frase seu grão mais vivo:
obstrui a leitura, fluviante, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.
(“Catar feijão” in *A educação pela pedra*, p. 346-347)

João Cabral não escreveu uma defesa teórica ou crítica da tauromaquia nos moldes de Michel Leiris em *Espelho da Tauromaquia* e em *La literatura considerada como una tauromaquia*, mas há, em alguns dos seus poucos textos em prosa, reflexões que fazem menção a maneiras de abordar o trabalho poético passíveis de serem associadas à austeridade que pode ser demonstrada na tauromaquia. No ensaio *Poesia e Composição* é onde essa reflexão está mais claramente exposta. Ao falar sobre a inspiração em contraposição ao trabalho de arte, Cabral inclina-se pela poesia feita a partir do tema ou assunto que o poeta se impõe e que materializa-se por meio de uma elaboração demorada e rigorosa. Polarizando esse sentido de trabalho poético, fala da poesia de inspiração, que ele limita com subjetividade e desprezo pelo trabalho de elaboração intelectual.

No ensaio escrito por Cabral sobre Joan Miró, também aparecem palavras e expressões que, apesar de estarem dirigidas à análise da obra do pintor, refletem a escolha ética do poeta aplicada ao seu método: “rigor da consciência”, “trabalho artesanal”, “dolorosa atitude de luta”. “Eu parto de uma imagem, de uma assunto, às vezes até de um ritmo. E aí fico trabalhando em cima. [...] Nunca escrevi um poema, digamos, espontaneamente.”

Os matizes de dificuldade, ou elementos de complexidade agregados à obra, ficam evidentes quando se constata que a poesia de João Cabral pode, muitas vezes, ser discursiva, elocutiva –antes que musical– marcada pela intencionalidade da fala, lógica, centrada no assunto, desenvolvida a partir de um tema específico (poesia de encomenda), ter um lastro marcante de referencialidade e a predominância de vocábulos concretos. O verso por ele

preferido é o de oito sílabas, o verso espanhol, contra o soneto, comum na poesia de língua portuguesa; e o ritmo ao que ele mais se inclina é o longo, justamente por impedir uma leitura fácil e melódica (“fluviente, flutual”), ou como ele mesmo defendia, um verso que propiciasse “uma poesia com textura áspera, que fosse difícil de ser lida em voz alta, que não embalasse o leitor”. Seu projeto poético é baseado na composição, portanto se apóia em medidas de lucidez, método e rigor e sempre esteve amparado por reflexões sobre o ato da criação. “[...] uma poética que, optando pelo difícil, instaura o antilirismo como horizonte de uma sintaxe complexa da realidade.” (BARBOSA, 1998, p. 87).

Enfim, essa poesia tem uma inclinação crítica que, por sua vez, vem do temperamento do próprio poeta que se perfila claramente pela reflexão no que concerne à atividade artística. Por outro lado, e de maneira complementar, o possível leitor de Cabral está diretamente implicado no projeto do risco à medida em que a leitura de sua poesia dificilmente se dá sob um estado contemplativo duradouro: as possíveis tangências com algum elemento que provoque uma leitura extática de seus poemas estarão, quase certo, conectadas com a presença regular de algum elemento concreto ali posto para “açar a atenção”, equilibrando os substratos.

8.8 Autodomínio e domínio: uma aprendizagem

Um projeto poético que tem no colocar-se sempre à prova de circunstâncias adversas, poetizar recorrendo, primordialmente, à técnica e dentro de limites –como dar ao assunto inflexões geográficas, históricas, sociológicas; considerar o espaço em dependência com um tempo histórico específico; fixar o ritmo de leitura em determinadas rimas/versos menos naturais– não tem como prescindir de regras, da intervenção organizadora de elementos exteriores, da presença de uma vigilância que instaure uma atitude, tanto de domínio da matéria manipulada, como também de autodomínio para levar a termo a tarefa literária o mais conscientemente possível.

Assim também na tauromaquia espanhola, especialmente dada a realidade de combate físico que nela há, é imprescindível a presença ordenadora de elementos como domínio e inteligência. Veja-se a declaração do toureiro Luis Francisco Esplá (2010, p. 149):

“[...] *por falta de dominio del material, sus buenas intenciones (las del torero) sólo consiguen un resultado caótico.*” Não se sabe se intencionalmente ou não, a declaração remete à famosa cita do escritor André Gide, tão cara a João Cabral, na qual afirma que “não se faz boa literatura com boas intenções nem com bons sentimentos” (grifo nosso).

João Cabral, decerto, percebeu no espetáculo tauromáquico essa regra de conduta e exigência primordial que se acercava a seu próprio entendimento do poético, notadamente no modo de atuar dos toureiros que ele apreciou. É lícito pensar nesse esforço de auto domínio como forma de lograr uma concordância para chegar a uma finalidade arquitetada; como o esforço por promover transformações ativas na matéria artística; inclusive como imposição de certos elementos para alcançar a harmonia na obra: essas atitudes que se aproximam do conceito hegeliano de arte, e que são reconhecidas nas obras que têm a força de subtrair do mundo seu caráter fundamentalmente alheio e hostil.

Mas a questão que aqui se denomina “domínio”, é perpassada por um outro conceito que é o de educar –no sentido de orientar e orientar-se– também caro à poética de João Cabral, como já foi comentado, e que ele passa a exercitar com mais intenção a partir do livro *A educação pela pedra*. Na primeira estrofe do poema de mesmo nome (transcrita nas página 40 deste capítulo), percebemos que a lição a que o poeta se refere dá-se de fora para dentro: da pedra para quem aprende dela. Porém, nessa aprendizagem, que nada mais é que uma interação, é possível haver uma certa maleabilidade no elemento de contato, de fusão (aprender da pedra para frequentá-la). E dessa interação, desse conviver e abrandar, é que pode nascer algo prolífico, uma possível obra. E como a convivência faz parte desse projeto, não se poderia excluir dele o ato de reconhecimento, nem o de sedução. Em outras palavras, esse projeto em que se propõe um certo aprendizado, quanto mais se dê através de um elemento resistente ou indomável, só pode lograr-se por um ato de envolvimento, pois ele objetiva a “convivência”, ainda que breve e instável, da vontade firme e ordenadora contra a dispersão e fluidez. Nessa ideia, também há uma similaridade com certa forma de atuar na tauromaquia: com respeito à lida do animal, assim afirmaria um famoso toureiro: “*Poderle al toro a lo mejor no es la palabra más adecuada. Más bien sería intentar educar al toro y orientarlo hacia donde tú crees que debes llevarlo para hacer con él lo que sientes.*” (ESPARTACO apud ZUMBIEHL, 2009, p. 271).

8.9 “Com mão certa, pouca e extrema”

A frase acima é um verso de “Alguns toureiros” e se refere ao estilo de tourear de Manolete.

Manolete me ensinou muito em matéria de poesia. Porque ele toureava de uma maneira essencial. Ele não dava um passo a mais. O Manolete ficava parado, não dava um passo atrás. O touro é que se desviava dele. O bom toureiro é esse: ele faz o touro se desviar dele. ... O Cordobez tinha uma grande coragem mas era muito espalhafatoso. Ele se ajoelhava na frente do touro e fazia essas coisas que entusiasmava o povo, mas os verdadeiros aficionados não... Ele tinha uma grande coragem, mas não tinha a finura do Manolete. (SIBILA, 2009, p. 84)

Repassando a correspondência de João Cabral, as entrevistas concedidas a que se tem acesso e a sua biografia, percebe-se que o “*matador*” a quem o poeta mais retorna em suas lembranças e em seu discurso poético é Manolete; personagem que, segundo depoimento do próprio Cabral (subscrito neste capítulo nas página 8), seria uma espécie de “alma gêmea” do poeta, por questões de temperamento artístico e, quiçá, pessoal. Seguramente, era uma pessoa na qual Cabral admirava, não só as qualidades artísticas e o que ele chama de “finura”, características que ele pôde apreciar como espectador taurino, mas também o modo de ser do toureiro, de que ele tem notícia através de narrativas de amigos em comum. É certo que a forma como Manolete se colocava diante dos seus adversários e a sua inteligência aplicada às fainas assombrou João Cabral, deixando lembranças muito vívidas nele. Também sobre o toureiro, o poeta afirmou em correspondência a Manuel Bandeira:

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 Paul Valéry toureando... (apud SÜSSEKIND, 2001, p. 34).

João Cabral foi leitor atento dos ensaios de Paul Valéry, que ele preferia à obra poética do escritor francês. Dessas leituras apreende, em grande medida, ideias que vão de encontro a sua teoria da composição, pois há certa convergência de ideais poéticos de rigor e precisão nos dois autores. Comparar Manolete a Valéry seria, então, reconhecer também no

primeiro “um semelhante, um irmão”; em definitiva, seria reconhecer no toureiro um mestre de cujas obras e maneiras se deveria aprender. E, de fato, como já foi visto, na maioria dos poemas onde aparece, a figura de Manolete é detentora de um certo modo de entender e desembaraçar-se dos problemas surgidos no manejo de cada uma de suas “obras” que para Cabral funciona como orientação e, por isso mesmo, é modelar. Recorrendo à crítica taurina, encontramos a seguinte declaração sobre o toureiro:

Manolete desarrolló un juego plástico, sereno y clásico [...] Todas las suertes extrañas y desmesuradas las rehusó, porque le parecieron excesivas y salvó sólo los lances y pases que creyó fundamentales, (...) era apurado hasta lo obsesivo, solemne y estoico. [...] Creó un arte de la contención que palpitaba de una manera impresionante. [...] En julio de 1944, Manolete había madurado hasta crear un estilo propio completamente identificado con los toros que se torearon desde 1939. (CORROCHANO, 1989, p. 280, 281).

É significativo que João Cabral tenha tomado contato com a arte de Manolete justamente na época em que os críticos consideravam que ele estava no ápice de sua maturidade estilística. Então, o que Cabral apreciou, supõe-se, foram espetáculos em que o toureiro estava em sua forma mais apurada, no pleno domínio de seu estilo que –pode-se entender– foi marcado pela elegância clássica, essencialidade, sobriedade, pelo equilíbrio entre possibilidades plásticas e aplicação da técnica.

A partir dos poemas que já foram mencionados e dos trechos da crônica de época na qual se fala sobre Manolete, é possível definir convergências, cada vez mais nítidas, entre a obra e postura artística dos dois. Mas há uma característica em comum nessas duas abordagens artísticas que tem uma implicação decisiva sobre o resultado em suas criações. Seria a forma obsessiva com que os dois “concretizam” suas obras. Uma obsessão que está no fazer até o limite; nas dificuldades auto impostas; no buscar a forma justa como fruto de observação atenta e aprendizagem ativa; no caráter de pesquisa necessária à busca estética; no fato de não adequar-se a essas mesmas fórmulas simplesmente por já estarem prontas, mas porque o próprio temperamento do artista e de sua matéria o pedem como maneira de renovar uma ética.

E dessa mesma postura, talvez se possa deduzir, por outro lado, escassez de repertório, falta de originalidade, redundância. De fato, vários aficionados da época de Manolete, de vertente tradicionalistas, condenaram a severidade do toureiro, contrária ao

extravasamento encenado no festejo taurino como se conhecia anteriormente.

Por seu lado, João Cabral conviveu constantemente com a definição de poeta cerebral, racional, aquilo que ele mesmo denominou certa vez de “esclerosação de julgamento” sobre a sua obra. Isso nem sempre expressou uma valoração negativa, antes pelo contrário, mas, de certa maneira, comprometeu as possibilidades de aproximação à sua obra no momento em que essa apreciação tornou-se majoritária e, de certa forma, fossilizada. Mas isso é algo que não cabe analisar no presente trabalho; cabe apenas apontar essas maneiras de abordagem, e certas consequências ou interpretações, como mais uma convergência ética levada a extremos, entre o escritor e o artista cuja postura ele admirava.

A força ativa que parece estar por detrás dessa atitude do poeta –a de tomar como exemplar a obra de outros– o que parece animá-la, em grande medida, é o que o crítico Antonio Carlos Secchin (1999) define como o “veio pedagógico” da poesia de João Cabral; algo que ele exercitou francamente no ensaio sobre o pintor Joan Miró: ao expor a técnica do outro, busca também parâmetros e validação para a sua própria, questionando-se, pondo-se à prova ao acercar-se ou distanciar-se, expondo as faltas e contradições que permeiam essa sua busca constante. Evitando o confessional, que ele abomina como matéria poética direta, projeta no outro, ou na sua experiência, algo que não só lhe franqueia uma possibilidade, como também lhe dá elementos para problematizar sua matéria de eleição.

Ainda analisando essa aparente inflexibilidade e essa disciplina com a qual os dois artistas encaravam suas respectivas “lidas”, conclui-se que, apesar do estoicismo ascético que ficou sendo marca de Manolete ou das “ideias fixas” e “substantivos concretos” que acompanham o imaginário da poesia de João Cabral, existe um substrato emotivo, tanto mais potente quanto mais latente e mais sugerido; tanto mais presente quanto mais permeado pela sobriedade ou quietude é o lidar de cada um deles com seu labor. A ordem que age como força de compressão na obra poética de João Cabral é necessária na fruição da mesma, faz eclodir esse elemento à esquerda buscado pelo poeta: uma beleza que nasce, primordialmente, da vontade intelectual. Como se houvesse nela uma promessa de explosão acalentada, mas voluntariosamente represada, como que para conter mais sugestão e, assim, mais possibilidade de reação emotiva, além de aproximação intelectual.

Voltando ao ensaio sobre Joan Miró escrito por Cabral, há nele uma afirmação, a guisa de conclusão, que seria aplicável a essa maneira de entender o fazer artístico em movimento e luta, que foi algo apreciado pelo poeta e foi também, pode-se dizer, a premissa

de toureiros como Manolete. Para João Cabral, esse trabalho pressupõe: “A descoberta desse território livre, onde a vida é instável e difícil, onde o direito de permanecer um minuto tem de ser duramente conquistado e essa permanência continuamente assegurada [...]” (MELO NETO, 2004, p. 718).

Cabral, ao que parece, fez também da tauromaquia um espelho, como Michel Leiris. Algo lhe fez ver –exercitando esse sentido que tinha como o mais agudo, como ele mesmo confessa ao dizer-se inapto para tudo o que exige a audição e condenado, então, à visão– apreciar e entender a ética tauromáquica sob uma forte intenção aplicada à razão literária; como um cânone de composição.

Por outro lado, a arte de Manolete também foi, alguma vez, vista sob o influxo da literatura; de uma literatura com características muito marcadas:

Es clásico en el sentido de que nada sobra en él. Prosa clásica en la que trae el verbo en su punto, el adjetivo medido y queda suficiente color, olor o sabor al nombre; prosa que trata la sintaxis perfectamente, con las palabras exactas, el ritmo perfecto y el verbo ponderado. (CORROCHANO, 1989, p. 284).

8.10 A presença da morte

Torear es andar por el filo de la navaja
Gil Calvo

Tudo se dá, em suma, nas paragens arriscadas de um limiar tão estreito como o fio de uma navalha, fina zona de interferência ou *no man's land* psicológico.
Michel Leiris

A “Indesejada das Gentes”: é assim como João Cabral, parafraseando o poeta Manuel Bandeira, intitula uma das seções que faz parte de *Agrestes*, obra composta entre 1981 e 1985. O eufemismo se refere à morte que é, claramente, o tema principal dos quinze poemas de que está composta a seção. Mas apesar de aparecer aí como monotema, a morte, e suas adjacências, está amplamente disseminada como assunto por toda a obra de João Cabral. Basta-se ter em conta, por exemplo, os dez poemas por ele escritos, em diferentes épocas e publicados em diferentes livros, que conformam o que poderia considerar-se uma verdadeira série ou coleção de poesias sobre cemitérios. Também é notável a presença de “poemas

epitáfios”, geralmente dirigidos a amigos ou artistas que o poeta admirava. Além desses, pode-se encontrar ainda muitos mais, nas diferentes etapas do poeta, que têm como centro ou mencionam o mesmo tema.

A morte pode aparecer na obra de Cabral tanto como fato individual (o que o poeta, ele mesmo, alguma vez denominou “morte rilkeana”) como também como uma morte social expressa, por exemplo, na representação da miséria, da desumanização do homem e do seu entorno. Dessa última acepção, há exemplos clássicos. Na que é considerada a mais popular de suas obras, o auto *Morte e Vida Severina* (1954- 1955), acompanha-se a viagem do nordestino “genérico”, Severino, irremediavelmente permeada pelo espectro da morte travestida de todo tipo de privação, humilhação e miséria, e que ao final vai culminar na morte palpável. Em seu poema longo, *O Rio* (1953), vê-se o espetáculo da morte em vida, a fratura social e humana e a geografia tortuosa que o mesmo rio Capibaribe vai apresentando em suas margens à medida em que desce de sua nascente a foz, ele também oferecendo o espetáculo de seu próprio fim. Não é relevante para o objetivo aqui imposto listar, um a um, os poemas sobre essa temática: apenas ressaltar que essa matéria referencial teve um lastro expressivo na trajetória poética de João Cabral e, principalmente, que é central nos poemas sobre tauromaquia, seus personagens e elementos.

A *corrida de muerte*, que é uma das denominações correntes da tourada como conhecida e difundida na Espanha, conforme o nome indica, não se dissocia do desenlace anunciado. A morte é, nela, inelutável, presença imprescindível e absolutamente visível. Nas palavras de Francis Wolff (2008, p. 87): “*Una corrida en la que, por una razón u otra, el toro no muera [...] parece con evidencia un espectáculo amputado, un relato inacabado, una sinfonía sin su coda: se nota perfectamente que falta lo esencial.*”

João Cabral, antes de seu primeiro contato com as touradas, e conforme confessa em uma entrevista posterior (página 52 deste capítulo), imagina que esses seriam espetáculos que não lhe agradariam justamente pela evidência da morte. Mas, contra seus próprios prognósticos, o que de fato ocorre no contato do poeta com o universo da tauromaquia é uma identificação e a validação artística que se tem tratado de demonstrar neste capítulo. Até o ponto em que ele chega à consideração, nada aleatória, de que “(...) Todo baile andaluz, toda corrida de touros são coisas do acervo da morte. (...)”. Certeira e coerente expressão para quem procurou expor, obsessivamente, em sua obra, seus próprios acervos de morte particulares, dilucidando-os através do seu discurso poético. De fato, na maioria dos poemas

que têm o toureio, a dança e o *cante flamenco* como assunto, a linha condutora do discurso é a catástrofe anunciada e o perigo desejado, o diálogo que tem lugar num estreito limite, na dualidade essencial: chama enérgica da vida, arrojando-se lânguido ao desconhecido.

João Cabral vislumbrou nas touradas como “espetáculos da morte” atos nos quais a nitidez tem um papel essencial: neles, animal e homem em suposto duelo estão expostos à luz solar, à ferida, ao público. A inclinação por roçar o extremo, provocar situações limítrofes, também é desejável, e deve ser visível, mesmo que seja apenas um jogo técnico camuflado detrás de aparências vistosas e de suposto controle. De todo modo, os elementos tortuosos que muitas vezes estruturam a emoção estética deverão estar presentes no jogo taurino. Também na atitude poética como João Cabral a entende: “[...] Eis a expressão em carne viva,/ e porque viva mais ativa:/ nua, sem os rituais ou as cortinas/ que a linguagem traz por mais fina/ [...]. Essa intenção de máxima exposição como parte da complexidade agregada à obra, Michel Leiris (1975, p. 16) também a buscou como meta. Pode-se dizer que o mesmo propósito se aplica ao projeto de João Cabral: “*Acto, en fin, en un plano literario que consistía en poner las cartas boca arriba, en hacer ver con toda en su desnudez poco excitante las realidades que forman la trama más o menos disfrazada, bajo la apariencia voluntariamente brillante, de mis otros escritos.*”

No ato que se observa no espetáculo taurino, o poeta reconhece a possibilidade de “*donne à voir*”, de permitir que se entreveja certa realidade ou várias possibilidades artísticas e técnicas em plena execução, mas às quais a pessoa que a franqueia não pode impor uma direção de interpretação: a obra, na tourada, deve ser produzida na crueza e depuração do ato e na justeza do momento sob o influxo de determinadas condições, talvez únicas e irrepetíveis.

Contrariamente, o ato do poema ou da escrita é íntimo, exige a solidão, mas isso não quer dizer, antes ao revés, que um poeta da natureza de João Cabral não imprima nele o gosto pela nitidez dos processos compositivos, pela clareza de sua psicologia, que inclui, muitas vezes, até mesmo o desnudar de suas estruturas.

Porque eles (poetas) sabem de que é feita essa força (de composição) —é feita de mil fracassos, de truques que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir. (MELO NETO, 2003, p. 723).

Esse desnudar essencial, pode-se dizer que faz parte do projeto poético do risco que, por privilegiar o trabalho sobre o circunstancial, antes que a inspiração, mostra (ou não faz questão de esconder) os mil “truques” ou “enganos”, a tergiversação, como afirma Michel Leiris (na tourada, a capa, o posicionamento do toureiro num ponto cego para o animal), com os quais se constrói o texto poético. Talvez essa mesma exigência seja a de que fala o toureiro Juan Belmonte ao definir o ato do tourear como “*engañar sin mentir*”. Analisando a natureza dessa busca de Cabral em sua obra, Benedito Nunes (2007, p. 118, 119) afirma:

A própria clareza que seduz o poeta não é a do realismo ingênuo, que pressupõe um encontro intuitivo com o real, anterior a qualquer esforço de simbolização. É o ideal de adequação do realismo reflexivo, consciente de que o máximo de clareza a nós acessível não está no começo da linguagem, como uma idade de ouro, e sim no extremo de seu esforço.

Ainda com relação à exposição pública do ato, na tauromaquia, tudo parece acontecer numa curiosa ordem, certamente fascinante para um poeta com tanta inclinação visual e agudeza racional como Cabral: a matéria/ touro é o que deve inicialmente direcionar a criação/ lida, que tem um tempo determinado e breve no qual devem contar vivacidade mental associada à exatidão técnica do toureiro para desembaraçar-se do desafio que lhe é colocado naquele curto interlúdio (regido pela economia) para esquivar-se da tragédia e então tentar –segundo a maior ou menor habilidade desse toureiro– forjar um resultado estético.

Um processo regido por tais características e no qual se lida com a realidade instantânea dessa confrontação (em tudo adversa ao homem) só casualmente teria sua origem em algo tão impalpável como a inspiração. Ainda que a crítica e a história tauromáquica considerem que há certos toureiros mais inclinados a agir pela inspiração, aqueles ditos, no seu jargão próprio, toureiros com “duende” ou “*embrijo*”, para um apreciador como João Cabral essas denominações não deveriam ser mais que um tratamento exagerado e pouco adequado dada a natureza da aproximação à tauromaquia e as lições dela tiradas pelo escritor: o que para ele tinha mais transcendência está centrado na realidade do combate e no que o mesmo comporta de soluções hábeis de esquila e encaminhamento sensível para um final que seja a culminação do equilíbrio entre trabalho imposto pela necessidade e gênio. Também nesse sentido, o projeto estético de Cabral se alinha com o de Michel Leiris (1975, p. 18, 19):

[Relato en] que no se utilizó ningún elemento que no fuera de una veracidad

rigurosa o no tuviera un valor documental. Esta elección de realismo no fingido, como es habitual en las novelas, sino positivo [...] también respondía a una exigencia estética: hablar sólo de lo que conocía por experiencia [...] para asegurar a cada una de mis frases una densidad particular, una plenitud conmovedora, en otros términos: la cualidad propia de lo que se llama ‘auténtico’.

8.11 Considerações finais

Em sua obra *Death in the afternoon*, E. Hemingway reconhece nas touradas um espetáculo em que se vive a tragédia, na acepção estrita do termo, encenação que incita no público a purgação de emoções e a compaixão pela catástrofe presenciada: “tragédia vivida quando o sol se põe”. Nessa obra –que passou a ser referencial para uma certa visão que se projetava da Espanha, principalmente, em países anglo-saxões– o escritor põe ênfase na corrida como celebração ritual que culmina com um sacrifício. De certa maneira, reforça uma visão sacrificialista que se tem das touradas. Na explicação do filósofo Francis Wolff (2008, p. 95), há três pilares que sustentariam essa tese sacrificialista. Essa é, portanto, uma das maneiras pela que se pode abordar esse festejo.

El orden tauromáquico parece claramente un rito cuya finalidad es la de dar muerte al animal. El toro debe morir porque es un ser vivo venerado. Para apoderarse de su excelencia es para lo que el hombre lo mata en un intercambio simbólico de sus naturalezas respectivas.

A partir de um outro olhar e de uma outra abordagem, João Cabral concentra-se no que a tauromaquia reserva de dimensão única da realidade: embate essencial que busca uma solução equilibrada entre forças díspares. Esse foco aparece intrinsecamente unido às implicações éticas e estéticas que essa manifestação proporciona como material para o poeta. Essa assimetria absoluta vista no duelo corresponde à maneira como Cabral lida com sua possível matéria criativa, sempre como um desafio renovado e imposto, e como elemento de transformação guiada por uma fina sensibilidade, baseada em trabalho e imposições formais.

Se João Cabral, como poeta, não se centra na corrida como ritual sacrificialista (investido de todos os signos que essa acepção encerra e que é também o ponto de partida para a experiência literária de Jean Cocteau em *La corrida del 1 de mayo*) isso não quer dizer

que sua sensibilidade não tenha abarcado esse elemento ritualístico presente nas touradas. Sobre isso, verdadeiramente, nada se pode afirmar de conclusivo. O que pode-se afirmar, após a apreciação do conjunto de poemas sobre a tauromaquia que foi focado neste capítulo, é que o escritor prescindiu dessa visão, certamente porque nela não havia convergência artística com o seu método poético. De fato, essa possibilidade de simbolizar elementos do espetáculo –como interpretar o combate como intercâmbio de forças animais por humanas, ou a estocada final como o ato sexual, entre outras coisas– não foi explorada por Cabral nos poemas aqui vistos. Inclina-se, antes, ao que a tauromaquia tem de antissimbólico, mas não por isso menos abstrato: a força sugestiva que ele retira dela e que transpõe para sua obra, dado seu temperamento artístico e as pesquisas a que encaminhava seu trabalho de criação, estão nesse caráter palpável; na atitude ascética/ ética do toureiro e na transformação que ele logra produzir na matéria que lhe é dada em combate. O drama tauromáquico, na obra de Cabral, não está pontuado pelo *pathos*, não é a representação de uma calamidade em si senão, simplesmente, a representação de uma ação trágica.

Seguindo as considerações de Francis Wolff (2008, p. 96) , parece haver um ponto em que essa inclinação do poeta coincide com a ideia da tauromaquia como enfrentamento essencial e não como ritual sacrificialista:

[...] nada hay más contrario a la idea de sacrificio que la idea de combate. Cuando se inmola un animal, éste está pasivo, puede morir debatiéndose, no combatiendo. [...] Que arriesgue su vida es accidental, no esencial para su función: puede ser matando mal, pero no combatiendo bien. Si es 'sacerdote', no es "guerrero" [...] el papel (de la asistencia) es el de comunicar en silencio, pero no el de [...] glorificar el valor; la inteligencia, la abnegación o la elegancia del hombre.

A poesia de João Cabral que fala da tauromaquia faz essa tangência através do fundamento do risco; destaca das touradas seu movimento dinâmico e real, antes que sua simbologia ritual; enfatiza seu valor artístico através da exaltação da precisão, domínio das técnicas e habilidade de soluções que podem ser apreendidas no lidar de seus atores. Sua apreciação é transposta à obra com base em um fundamento intelectual, em uma abordagem e possível desfrute do tipo estético, ainda que nesses mesmos poemas se possa perceber as possibilidades abstratas que ele encontrava na fruição do espetáculo taurino.

A natureza dessa tangência não implica a expulsão do elemento trágico desses poemas. Ele está refletido na medida em que existe na obra a preocupação de autenticidade,

de implicação veraz do artista naquilo em que cria, no momento em que há o esforço íntimo presentificado e “a contra-corrente da experiência psicológica empírica” (NUNES, 2007, p. 43). A tragédia, nessa obra, não se centra em um estado emocional representado pela evasão ou defesa, nem exprime uma revulsão interna do sujeito poético diante do tema trágico. Ainda segundo o filósofo Benedito Nunes (2007, p. 43), “Servindo de guia à análise das imagens, a atenção desvia o curso da duração real e neutraliza ou torna inefetiva a emoção”.

João Cabral parece ter entendido e apreciado essa regra de ação ou fundamento estoíco do toureiro que vive o espetáculo trágico com desapego, longe de si mesmo e o mais perto possível do que representa sua possível aniquilação. Assim Wolff (2008, p. 124) define esse movimento: “*La libertad del sabio estoico se realiza mediante la distancia mayor que guarda entre lo que es interiormente (que no debe manifestarse) y lo que ocurre exteriormente.*” Essa atitude irredutível do escritor, de não querer dar a si mesmo em espetáculo em sua obra, encontra seu reflexo especular na regra de conduta do “toureiro sábio”: “*No ha reaccionado con su carácter, su complexión, su temperamento, sus gustos, no ha seguido sus humores, sus deseos pasajeros, sus pensamientos secretos. Ha apagado en sí mismo toda individualidad. Es hombre sin cualidades y torero con todas las virtudes.*” (WOLFF, 2008, p. 136)

O poeta adota uma atitude, mais que nada, empática com relação à tauromaquia ao considerar a perspectiva que ela oferece de viabilizar uma sintaxe que reflete a respeito de sua própria essência. Ainda de acordo com Benedito Nunes (2007, p. 120), com relação à poesia cabralina:

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. É ainda o *Stimmung*, mas com o valor de *a priori* afetivo. O sentimento condiciona o uso da linguagem, marcando o limiar de acesso a uma situação temática ou a um objeto determinado.

Como consideração final, é relevante notar que a Espanha taurina de João Cabral tem uma índole diversa daquela Espanha típica, a que foi muitas vezes difundida com alarde e entusiasmo por muitos escritores, espanhóis ou não, como a “Espanha profunda”. Talvez a “sua” (ou suas) ainda seja uma Espanha típica, mas de nenhuma maneira é aquela do *esperpento* e de um certo barroquismo destemperado, de cujo povo se espera maneiras

desmedidas. Sendo ainda para ele um topos literário que inspira intensidade e dramaticidade, o poeta deixa-se absorver principalmente pelo que nele extrai de agudez, pelo que ressalta a fina inteligência e as maneiras fluidas representadas no seu *ethos*: tanto na prosa do Quijote, no “catecismo” de Berceo, na frugalidade de Joan Brossa, no “*riguroso horizonte*” de Jorge Guillén, no *Cantar del Mio Cid*, quanto no silêncio de Juan Belmonte, na precisão de Carmen Amaya, na naturalidade de Manolo González, na argúcia do sevilhano e seus *infundios*, na intrepidez de Miguel Baez “Litri”, na destreza do ferrageiro de Carmona, no recolhimento e aridez de um toureiro como Manolete.

João Cabral toma os cânones da tauromaquia com o propósito de deles retirar medidas, parâmetros relacionais, possibilidades construtivas com relação à sua poética. Nesse sentido, pode-se considerá-lo um “construtor de espelhos”, da maneira como Michel Leiris (2001, p. 75) os define:

Incorporar a morte à vida, torná-la de certa maneira voluptuosa (como o gesto do *torero* conduzindo o touro suavemente nas dobras de sua capa ou de sua *muleta*), tal deve ser a atividade desses construtores de espelhos, quero dizer: de todos aqueles que têm por propósito mais urgente agenciar alguns desses fatos que podemos tomar por *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*, que portanto nos alcançam ao nível de uma plenitude portadora de sua própria tortura e de sua própria derrisão.

CONCLUSÃO

Retomando as premissas iniciais –objetivos, hipóteses, justificativas– que fazem parte da estrutura desta tese, tenta-se sistematizar, a modo de conclusão, algumas indicações que foram tomando relevo durante o desenvolvimento da pesquisa e desenvolvimento escrito do trabalho.

Ainda assim, se procederá ao comentário dos resultados à luz da metodologia proposta, acompanhado da discussão sobre a validade e a eficácia das estratégias escolhidas como modo de abordagem ao problema inicial, assim como de seus desdobramentos.

Como consequência do exposto anteriormente, também se utilizará este espaço final para a compilação de motivações e fatos, bem como de questionamentos –diversos daqueles suscitados nos primórdios da proposta– que originaram-se durante o tempo aplicado na pesquisa, como dados novos e de utilidade, e que foram tomando forma e relevância à medida em que avançava-se na escrita.

As estratégias metodológicas de aproximação ao problema foram sendo avaliadas processualmente e algumas delas sofreram modificações durante a investigação. Essas mudanças ou adaptações demonstraram sua eficácia, ao final, já que alguns objetivos e procedimentos do trabalho foram sendo reavaliados e atualizados diante de fatos concretos que representaram obstáculos.

Concorreu também para essas mudanças de estratégias o feito de que deparou-se com outras possibilidades e questões que, àquela altura, avaliavam-se como prolíficas num resultado final, intuição corroborada no momento em que tomou-se como certos esses câmbios.

No entanto, a motivação intelectual original do projeto permaneceu a mesma e está expressa no desejo de compreender mais profundamente a questão espanhola na obra de João Cabral de Melo Neto. Nesse sentido, a partir de uma avaliação global, considera-se que a tese logra ampliar o campo de conhecimento e análise envolvendo a obra do poeta a partir do motivo espanhol. Também confirma-se que o levantamento e interpretação do problema em questão pode ser pertinente no âmbito dos estudos literários brasileiros e espanhóis, na área da literatura comparada, especificamente naquilo que propõe como relações entre um modo de escrita específico –a escrita cabralina– e certa literatura, escritores e viés de cultura de

expressão hispânica.

Sendo assim, corroboraram-se a intuição inicial e questões originais a orientar a tese de que há uma lacuna nos estudos e fortuna crítica sobre a obra de João Cabral de Melo Neto no que diz respeito ao aprofundamento em certos aspectos do que nomeou-se, na introdução, “questões espanholas”; aquelas representativas de uma época criativa marcadamente prolífica em produção escrita, contatos intelectuais e intercâmbios e, ainda, em projetos esboçados a partir dessas confluências que não tiveram seu tempo de concretização enquanto o escritor viveu na Espanha e que tampouco foram levados a cabo posteriormente.

Concluindo-se, essa lacuna parece dever-se a que, em retrospectiva, o motivo espanhol seja, quase sempre, abordado de forma a sustentar algumas linhas temáticas já bem delimitadas e cobrir certo âmbito argumentativo dessa confluência (e/ou influência) restrito a uns poucos pontos, sem o necessário aprofundamento. Faz-se justa menção às exceções que representam alguns trabalhos acadêmicos de dissertação de mestrado ou tese doutoral¹¹⁷, que, pela própria natureza de trabalhos deste tipo, são mais específicos e aprofundados. De todo modo, e na maioria dos casos, esses pontos suscitados giram em torno a questões que foram afirmadas (e reafirmadas) pelo próprio João Cabral; esse é o caso, por exemplo, da preferência pela cultura Andaluza –em elementos como o *flamenco* e a arquitetura de Sevilha– e ainda das declaradas afiliações a determinadas obras e autores da literatura espanhola pertencentes, principalmente, à sua etapa fundacional, bem como o olhar atento à certa paisagem e tipicidades da cultura ibérica espanhola. Parece que grande parte do esforço crítico com relação a esse *corpus* literário, ao centrar-se em aspectos da ordem construtiva e do viés anunciadamente cerebral dessa poesia e aquilo que essas visadas do poeta proporcionam como matéria de estudo e crítica, legam a um nível mais abrangente questões que são, não obstante, reconhecidas como de transcendência por essa mesma crítica.

Desse modo, aproxima-se à questão espanhola na obra de João Cabral quase sempre pelo que aborda dos motivos da Andaluzia “considerada profunda”, sendo que aspectos da cultura do *flamenco* têm, na grande maioria dos casos, maior visibilidade e destaque em detrimento de outras visadas. Como é sabido, isso deve-se a que esses motivos estiveram, explícita e recorrentemente, presentes na poesia de maneira tematizada –

¹¹⁷ Referência aos trabalhos a que se teve acesso, de autoria de Ricardo Souza de Carvalho (“Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes); Nylcéa Pedra (“Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto”); Roniere Silva Menezes (“O traço, a letra e a bossa: arte e diplomacia em Cabral, Rosa e Vinícius”)

configurando o que pode considerar-se um “estudo de caso”– desde a obra de 1954-1955, *Paisagens com figuras*, até as três últimas obras publicadas e que foram escritas sob perspectiva já memorialística: *Crime na Calle Relator*, *Sevilha andando* e *Andando Sevilha*. O próprio escritor tratou de deixar muito clara a ascendência afetiva que a Andaluzia, seus temas, pessoas e lugares –principalmente Sevilha– exerciam sobre ele.

Nesse ponto, coincide, de certa forma, a maneira como a maioria da crítica espanhola que se dedicou à obra e certa crítica brasileira inclinam-se em suas perspectivas sobre o assunto. De todo modo, conclui-se, depois de toda a pesquisa e leituras, que os estudos que dedicam-se à obra de Cabral neste país são raros e, por isso mesmo, ainda incipientes em sua abordagem geral. Coincidem os escritos brasileiros e espanhóis em que tratam os temas espanhóis, no mais das vezes, de modo a pensá-lo como reflexo de uma visada excessivamente idealizada e localizada –apesar de que alguns críticos também observem o uso consciente desses temas como modelares para a poesia que se criava– o que poderia, conforme conclui-se, reforçar uma interpretação folclorizante. Isso talvez se deva, entre outros aspectos, à exaltação que Cabral faz dos corpos em movimento no baile *flamenco* a às qualidades do *cante*; também ao olhar reverencial sobre aspectos da sociologia do povo andaluz e ao fato de que o tema amoroso em sua obra –da mulher vista como a cidade e seu corpo arquitetônico, do feminino ligado aos espaços urbanos– estar em conexão metonímica com a cidade de Sevilha, considerada pelo escritor como cidade ideal, lugar que adotou como seu:

*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.*
(“Auto-crítica” in *A escola das facas*, p. 456))

Em conclusão, contribui a que se tome nesse sentido folclorizante a questão espanhola o fato de que João Cabral tenha manifestado preferência por assuntos que, dentro do tema andaluz, estão associados a expressões culturais populares, como também as touradas e aspectos típicos da personalidade do habitante de Sevilha pertencente à classe trabalhadora ou artística.

Em resumo, e ainda com relação às hipóteses iniciais, a primeira delas corroborou-se ao final. Essa hipótese projetava que uma demonstração mais minuciosa da questão espanhola na obra cabralina a partir da pesquisa em acervos específicos na Espanha e através do diálogo com pessoas que conheceram o escritor seria relevante por expandir novas perspectivas de estudo. A leitura e interpretação desse material inédito, confrontado com a leitura da obra e da fortuna crítica existente, firmaram-se durante o trabalho como orientações importantes.

A seguinte hipótese pleiteada, de que o pensamento poético e intelectual de João Cabral tivesse transcendência em autores ou artistas espanhóis, foi, em parte, confirmada. Acredita-se que essa influência tenha sido mais marcante no período catalão de João Cabral e, mais especificamente, em relação a certo aspecto da obra de Joan Brossa, conforme comentou-se no capítulo que trata do assunto. Nos outros casos, segundo avalia-se, a presença do poeta não adquire os relevos necessários para que suas iniciativas se traduzam ou desdobrem-se em dados mais do que históricos e isolados. Nesse caso, avalia-se que um texto relevante, como o ensaio sobre a obra de Joan Miró, não teve a repercussão devida, ficando relegado a um relativo esquecimento no conjunto das análises feitas por intelectuais sobre o pintor.

Tendo-se em vista todo o exposto acima, parece ter sido acertada a forma como se pensou a estrutura do trabalho e algumas das abordagens escolhidas para enfrentar o problema proposto. Para isso, foi decisiva a possibilidade de contato estreito que a autora teve com a cultura espanhola durante um tempo relativamente longo. Essa vivência pessoal, juntamente com a possibilidade de entrevistar pessoas que tiveram contato direto com o escritor, mais o acesso à material bibliográfico inédito para a tese foram, não só positivas, mas fundamentais para o desenvolvimento da tese.

Com relação à estratégia inicial de pesquisa a partir de material do acervo da Embaixada do Brasil em Madrid –com a expectativa de encontrar material inédito– não foi possível levá-la adiante por não ter sido dada a permissão para tal pesquisa. Por isso, não se pôde comprovar a existência de algum documento que tenha relação com a passagem do escritor por essa instituição e por aquela cidade. Entre outras projeções, calculava-se que nesse acervo seriam encontrados materiais relativos ao período em que a *Revista de Cultura Brasileña* foi editada por essa embaixada através do Ministério de Relações Internacionais do Brasil. Esse material seria relevante para conhecer mais sobre essa iniciativa e seu modo de

funcionamento, bem como obter mais dados sobre um período de ação de João Cabral na Espanha ainda muito pouco conhecido em seus detalhes. Ao contrário do que calculava-se, tampouco se pôde aceder aos exemplares da revista na biblioteca mantida pela embaixada. Encontrou-se a coleção completa da mesma em depósito na *Biblioteca Nacional de España* e só então se procedeu a uma primeira etapa de leitura e fichamento das mesmas.

Por esse motivo, entre outros, durante a evolução do trabalho a revisão de algumas estratégias de abordagem mostrou-se necessária e a adaptação foi feita de modo a buscar novas possibilidades para o cumprimento dos objetivos iniciais. Essa revisão e reordenação das estratégias provou ser importante e abriu novas possibilidades, conforme dito. Outras mudanças também foram definitivas para chegar-se a bom resultado. Acredita-se que o fato de transferir o curso de doutorado da *Universidad Complutense de Madrid* para a *Universitat de Barcelona* foi importante, pois estabeleceu-se, a partir daí, uma orientação de pesquisa e uma interlocução para a redefinição dos rumos do trabalho. A partir disso, ficou estabelecido que seria apresentado à banca convocada para o exame de proficiência (DEA) os resultados quantitativos a partir da leitura de todos os números publicados da *Revista de Cultura Brasileña*, bem como a análise qualitativa dos mesmos. A leitura do material, iniciada na *Biblioteca Nacional de España*, foi finalizada nos acervos do *Centro de Estudios Brasileños* e da *Biblioteca de Lletres (Universitat de Barcelona)*.

Quanto à revisão bibliográfica, o fato de se poder lançar mão de um acervo (mais abrangente e difícil de se ter acesso no Brasil) relativo à literatura espanhola, sua crítica e história, tanto quanto ensaios sobre as artes nesse país, foi fundamental para que se entrasse em contato com argumentos consistentes para dar suporte apropriado ao aprofundamento da questão espanhola na obra de João Cabral de Melo Neto, principalmente aos argumentos relativos à influência dessa literatura sobre sua obra. As pesquisas, levantamento de bibliografia, leituras e fichamentos levados a cabo a partir de material pertencente à *Biblioteca de Catalunya*, *Biblioteca de Lletres* e de *Belles Arts* da *Universitat de Barcelona*, bem como a outros pertencentes ao sistema público de *Biblioteques de Barcelona*, foram muito prolíficos: tanto pela definição do modo como foi estruturada efetivamente a discussão do problema como pelos resultados concretos que o projeto assumiu. Do mesmo modo, os acervos da *Fundació Joan Miró*, *Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca*, *Fundació Joan Brossa* e *Associació Joan Ponç* forneceram material útil ao trabalho.

As entrevistas a pessoas que tiveram contato pessoal com João Cabral na Espanha

também foram relevantes pelo que os conteúdos das mesmas demonstraram sobre a estatura intelectual e alcance do comprometimento do poeta com a cultura e literatura locais. Todas as pessoas entrevistadas ofereceram depoimentos nesse sentido, destacando-se a especial ênfase política dada à atuação do poeta na fala do filósofo Arnau Puig; o esclarecimento de Pilar Gómez Bedate sobre a maneira como Cabral assumia a proposta da *Revista de Cultura Brasileña* bem como sobre a relação com Ángel Crespo; o esclarecimento de Enric Tormo sobre a forma como João Cabral implicou-se com os artistas do *Dau al set* e como trabalhavam em conjunto na confecção das *plaquettes* do selo de impressão Livro Inconsútil; o acurado relato de Maite Torroella sobre o ambiente intelectual no qual João Cabral convivia em Barcelona. A compilação de todas essas entrevistas permitiu uma visada pessoal e humanista, além da percepção das inquietações intelectuais. Todo esse conjunto de dados foi também significativo na abordagem da hipótese inicial e em seu desenvolvimento, já que, como representante consular, Cabral mantinha uma postura discreta e pouco divulgada sobre assuntos que, não obstante, são de relevância em sua trajetória poética e intelectual.

Nesse sentido, foi possível compreender o quanto João Cabral comprometeu-se, não só como escritor, mas como figura intelectual engajada nas questões daquela época e espaços específicos, chegando a pensar e estruturar projetos que divulgassem uma Espanha a que se ligava por laços afetivos, mas que também interpretava com olhos críticos e com certa intuição: a Catalunha da poesia, artes e língua quase proscritas à época; a Espanha da literatura taurina e a de um *corpus* literário que ele acreditava ter algo a aportar à experiência da própria literatura e escritores brasileiros. O poeta tinha planos de publicações específicas nessas áreas, explicados e comentados nas missivas aos amigos. Entre eles, um ensaio sobre as touradas e a tradução de um compêndio de poesia sobre o assunto, uma publicação que privilegiaria a tradução ao português de uma seleção de poetas catalães anteriores aos seus contemporâneos e ainda uma revista, cujo nome seria *Antologia*, na qual se dedicaria espaço aos temas das artes na Espanha.

Cabe apontar que, apesar de seu papel diplomático numa época de marcada dificuldade nas relações internacionais e de vigilância política, o poeta não se absteve de declarar sua postura política aos amigos com quem conviveu, inclusive tendo sofrido constrangimentos pessoais e profissionais por isso. Interpreta-se também que, ainda que tenham sido por períodos breves, como no caso da convivência com Joan Miró, com os artistas do *Dau al set* ou com o poeta sevilhano Manuel Mantero, ou acontecidas em períodos

interruptos –como com Ángel Crespo e Gabino-Alejandro Carriedo– as relações de Cabral com artistas espanhóis foram marcantes; porém, tem-se pouco conhecimento de algumas delas, pois ainda não foram abordadas de maneira suficientemente esclarecedora. Nesse sentido, avalia-se que a relação com Ángel Crespo, tanto como tradutor da obra quanto como interlocutor de Cabral, é ainda pouco explorada e uma das questões a que tentou-se dar mais relevo neste trabalho, mesmo avaliando-se que sobre esse ponto ainda possa haver uma abordagem mais específica com relação ao trabalho de tradução em si levado adiante por Crespo.

Do mesmo modo, nada se diz na fortuna crítica, além da simples menção, sobre a relação de João Cabral com o tradutor e poeta Gabino-Alejandro Carriedo, que foi um entusiasta da obra do brasileiro e a quem o mesmo dedicou o poema “Rios sem discurso” (*A educação pela pedra*). Esta é uma das questões que fica como indicação para uma implicação de pesquisa futura por parte da autora, tanto quanto a análise de uma obra específica do *palentino* que parece ter sido influenciada pela de João Cabral. Essas linhas de investigação justificariam um ensaio pós-doutoral que já está em planejamento. Quem anota a influência de Cabral sobre Carriedo, apesar de não aprofundar-se na proposição, é Antonio Martínez Sarrión no prólogo do livro *Nuevo compuesto, descompuesto viejo*, seleção de poesias de 1948 a 1979¹¹⁸. O texto anuncia o que segue:

[...] *Sobre todos los poetas de expresión portuguesa, le influye poderosamente la voz del gran João Cabral de Melo Neto [...] Muy poco conocido en España, salvo por los reducidísimos círculos de vanguardia catalanes de los finales cuarenta, 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 la últimas décadas. Pues bien, la influencia, no única, mas predominante del brasileño, se unió en Carriedo, por afición y dedicación profesional [...] al interés por la obra de arquitectos, escultores y pintores españoles y universales contemporáneos, con la presencia de algún clásico.* (MARTÍNEZ SARRIÓN)

Abordando o que se considera como uma fonte que poderia representar a abertura de outras frentes interpretativas e hipóteses para o trabalho, mas que não o foram na medida ideal, calcula-se que o contato, relativamente tardio (com relação à altura em que se

¹¹⁸ Infelizmente, teve-se conhecimento desse livro já ao final da escrita da tese, não havendo mais o tempo hábil para incluir a questão no trabalho.

encontrava na redação da tese) com a correspondência inédita entre João Cabral e Lauro Escorel também configura uma perda que pretende-se corrigir em trabalhos futuros, já que os intelectuais discutiram intensamente a questão espanhola nessas missivas que mantiveram de maneira constante na década de 1950. Mesmo assim, pôde-se utilizar parte selecionada desse material em trechos da correspondência citados na tese que são relevantes na medida em que neles discutem as inquietações que acompanharam o poeta no período espanhol. Essa correspondência, de todo modo, já está sendo trabalhada pela autora com vistas a uma publicação futura autorizada pelas famílias de ambos os intelectuais.

Acredita-se que os assuntos que aportaram contribuição marcante em uma avaliação global dizem respeito à influência da literatura espanhola e a questão taurina com relação à obra. Nesse sentido, os argumentos que puderam ser desenvolvidos contribuem para uma visada referencial que, na fortuna crítica, não havia sido marcada de forma específica ou aprofundada. A partir do tema geral da literatura hispânica, demarcou-se um diálogo que é transcendente na obra, a saber, a relação com a literatura fundacional e o que trouxe em experiências quanto à forma e conteúdo, além da valorização dos temas populares e de um tratamento mais substantivo e prosaico; certa influência de autores do *Siglo de Oro*, bem como a afiliação do poeta aos modos de abordagem do humor e da sátira, principalmente demonstrado nos temas sevilhanos.

Outra contribuição que considera-se inédita, até onde se tem notícia, bem como fundamental, é a que diz respeito aos temas taurinos que, no mais das vezes, foram tratados pelos comentadores da obra somente pelo que demonstram de modelares e metacríticos. A faceta taurina de João Cabral é, em grande medida, desconhecida e, acredita-se, essa sua inclinação tem importância no sentido de que coaduna com um modo de entendimento das artes e da natureza das relações do artista com sua matéria de criação. Avalia-se, desse modo, que o capítulo que trata das incursões de João Cabral ao mundo taurino espanhol fornecem material inédito e importante para futuras argumentações nesse campo.

Com relação à fase em que viveu na Catalunha, verifica-se que houve uma implicação por parte do escritor com a cultura e língua locais que também renderam frutos específicos, sendo essa etapa prolífica com relação às realizações não só no campo da escrita, como em sua atuação como uma espécie de mecenas. Desse período, acredita-se que faltava um estudo mais aprofundado da relação da literatura de Cabral com a de Joan Brossa, aspecto também a que se procurou adicionar fatos e argumentos analíticos na tese.

A faceta de tradutor a que o escritor se dedicou enquanto vivia em Barcelona e seus esforços de aproximação à poesia catalã também foram questões em que procurou-se ampliar o campo para discussão, análise e divulgação de fatos.

Sobre publicações da obra poética, corroborando a hipótese do relativo esquecimento da mesma na Espanha, aponta-se o fato de que, depois da antologia editada em espanhol em 1990 pela *Editorial Lumen*, nada mais foi reeditado nem saiu a público comercialmente, com exceção de *Els tres malvolguts*, de 2010 (tradução cuja existência ficou-se sabendo por casualidade, porém nunca encontrando-se o exemplar disponível para aquisição). A interpretação que se faz do fato é que, muito possivelmente, havia um interesse pessoal e comprometimento profissional de Ángel Crespo que viabilizava, de certa maneira, as propostas de tradução da obra e publicação. Também é fato que a *Revista de Cultura Brasileña*, durante seu longo período de existência, foi um veículo que privilegiava a tarefa de tradução, dando a conhecer aos seus leitores parte importante da obra de João Cabral. Com sua extinção, interrompeu-se um trabalho sistemático de divulgação, não só dessa obra particular, como de um conjunto da poesia e poetas brasileiros. De todo modo, não houve outro tradutor, após o falecimento de Crespo, que desse continuidade à tarefa de verter a obra do brasileiro ao castelhano e nem outra iniciativa editorial no sentido de relançar o que já havia sido publicado e que se encontra, há muitos anos, fora de edição. Ainda assim, com o desaparecimento da *Revista de Cultura Brasileña*, perdeu-se um espaço privilegiado de mostra das artes no Brasil, ficando, ao que parece, o conhecimento e divulgação, não só das obras de João Cabral, como de outros escritores brasileiros, confinado ao ambiente acadêmico de expressão românica. Além dessas iniciativas isoladas, nota-se que a obra e feitos de João Cabral em sua temporada espanhola só têm expressividade relativa em atividades esparsas promovidas pelas representações consulares brasileiras na Espanha.

Quanto ao desconhecimento de autor e obra na Espanha é preciso anotar uma empreitada contemporânea no sentido de revertê-lo representada pela recém-lançada obra *João Cabral de Melo Neto. Poeta en la encrucijada*, editado por Ascención Rivas pelo *Centro de Estudios Brasileños/Universidad de Salamanca* e que traz estudos de importantes brasilianistas na Espanha, como Basilio Losada e Antonio Maura, além de outros textos de especialistas brasileiros na obra cabralina, como Antônio Carlos Secchin. Anota-se o fato de que, nestas considerações finais não leva-se em conta esta obra, a qual não se pôde ainda ter acesso integralmente e com a qual não se poderia contar como referência bibliográfica dado o

avançado estágio da pesquisa quando do lançamento do livro em outubro de 2012. Essa parece ser, até onde se pode avaliar, uma tentativa de reverter, relativamente, o que aponta-se aqui como uma lacuna nos estudos críticos da poética levados a cabo na Espanha, apesar de que o livro em questão não se atém somente ao período espanhol de Cabral.

Com relação à possibilidade de desdobramentos futuros a que o trabalho de investigação e escrita da tese contribuem, destaca-se a influência cabralina em Gabino-Alejandro Carriedo. A pesquisa sobre as implicações que a literatura espanhola teve na literatura de João Cabral de Melo Neto também deve ser aprofundada por acreditar-se que esta questão ainda tem suficiente interesse e potencial para justificar análises comparativas específicas.

Outro tema indicado para aproximação ampliada seria o que diz respeito às traduções da obra cabralina ao castelhano, centrando-se no trabalho de Ángel Crespo, especificamente partindo da análise das escolhas particulares –formais, lexicais– que marcaram o conjunto dessas versões, ou peças específicas dentro dela, com relação aos originais. O objetivo seria verificar se esse *corpus* traduzido respeita uma concepção mais literal ou mais comunicativa e se aporta outros sentidos, refletindo uma visada de raio universal ou tendendo a local.

Como proposta que pretende-se também retomar a partir do resultado da tese, fica a indicação para o projeto de um ensaio sobre a *Revista de Cultura Brasileña* para efeito de publicação no Brasil, já que esse veículo constituiu um importante arcabouço de informações e divulgação das artes brasileiras –certamente o de maior alcance que já foi publicado na Espanha– não obstante ter-se dele pouca divulgação no Brasil.

Considerando-se toda a avaliação que foi sendo feita processualmente durante o trabalho e tomando-se todo o dito anteriormente, acredita-se que a presença do poeta pernambucano na Espanha foi um dado marcante de uma época em que atou de modo sistemático em ações direcionadas –a vivência intelectual na Catalunha e em Madrid, a convivência popular na Andaluzia– e teve repercussões decisivas na obra de João Cabral, podendo-se dizer que isso significa, por extensão, que teve repercussões definitivas para a literatura brasileira, dada a importância que a obra cabralina tem nesse compêndio. Conclui-se que essa presença, no entanto, não garantiu a permanência de ações e, nem mesmo, da obra ou parte dela, tendo ficado apenas como dado histórico isolado. Nesse sentido é que acredita-se que há um vasto campo que poderia ser explorado de forma mais sistemática com vistas a dar

a conhecer e divulgar obra e escritor que podem ser considerados, sobre tantos aspectos, representantes de uma tradição literária hispânica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1 OBRAS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

MELO NETO, João Cabral de. *Pedra do sono*. Recife, 1942.

_____. *Os três mal-amados*. Rio de Janeiro: *Revista do Brasil*, 1943.

_____. *Psicologia da Composição com a Fábula de Anfion e Antiode*. Barcelona: O Livro Inconsútil, 1947.

_____. “*Tàpies, Cuixart, Ponç*”. Barcelona: *Cobalto 49*, fascículo 3, p. 9-13, 1949.

_____. *Joan Miró*. Barcelona: Editions de l’Oc, 1950.

_____. “Pròleg”. In BROSSA, Joan. *Em va fer Joan Brossa*. Barcelona: *Cobalto*, 1951. p. 9-13.

_____. *Joan Miró*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura do MEC, 1952.

_____. *Poemas reunidos*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1954.

_____. *Duas águas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

_____. *Dois parlamentos*. Madrid: 1960.

_____. *Terceira feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.

_____. *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

_____. *O cão sem plumas*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Obra Completa*¹¹⁹. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

2 FONTES PRIMÁRIAS: ARQUIVO PESSOAL

ARQUIVO DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO. Arquivo-Museu de Literatura Brasileira (AMBL), Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro.

3 TRADUÇÕES FEITAS POR JOÃO CABRAL DE MELO NETO AO PORTUGUÊS

3.1 Do castelhano

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *Os mistérios da missa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

GARCÍA LORCA, Federico. *A sapateira prodigiosa*. Rio de Janeiro: Agir, 1963.

3.2 Do catalão

“*Tankes de Carles Riba*”. In *Ariel*. Barcelona, n. 16, abr. 1948. p. 48.

“*Quinze poetas catalães*”. In *Revista de poesia brasileira*, fevereiro de 1949, p. 29-43.

4 TRADUÇÕES DA OBRA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO PUBLICADAS NA ESPANHA E AMÉRICA HISPÂNICA

4.1 Ao castelhano

CRESPO, Ángel. “Seis poemas de *Serial*”. In Separata da *Revista de cultura brasileña*, 1962.

CRESPO, Ángel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. *Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo Neto*. *Revista de cultura brasileña*, Madrid, n. 8, p. 13, mar. 1964a.

¹¹⁹ Por motivos de atualidade e padronização, esta foi a obra base utilizada nas citações de textos poéticos e teóricos de João Cabral de Melo Neto que figuram na tese.

_____. “*Poemas sobre España de João Cabral de Melo Neto*”. Madrid: Separata de *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1964b.

CRESPO, Ángel; CARRIEDO, Gabino-Alejandro. “*Muerte y vida severina*”. Madrid: Editorial Primer Acto, 1966.

GERMÁN BELLI, Carlos. *Poemas*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1977.

RUSSOTTO, Mária. *Antología poética*. Caracas: Fundarte, 1979.

CARRIEDO, Gabino-Alejandro. *Dos parlamentos*. In *Revista Poesía*. Madrid, 1980.

DEL BARCO, Pablo. *La educación por la piedra*. Madrid: Visor, 1982.

CRESPO, Ángel. *Ingeniero de cuchillos*. Ciudad de México: Premià, 1982.

KOVADLOFF, Santiago. *Muerte y vida severina. Auto del fraile*. Buenos Aires: Legasa, 1988.

CRESPO, Ángel. *Antología poética*. Barcelona: Lumen, 1990.

CRESPO, Ángel. *A la medida de la mano*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

SOSA, Víctor. *Poesía y composición y otros ensayos sobre arte y literata*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 1999.

HERNÁNDEZ BUSTO, Ernesto. “*Joan Miró*”. Barcelona: KM 13.774, 2008.

4.2 Ao catalão

BROSSA, Joan. “*La Ballarina*”, “*Els Nívols*”, “*El Paisatge Zero*”. In *Dau al set*. Barcelona, n. 8, jul. ago. set. 1949. p. 9-12.

GIMFERRER, Pere. “*Faula de Joan Brossa*”. In *Serra d’Or*: Monestir de Montserrat, n. 188, coleção *Poesia del mon*, 1975. p. 256.

BONET, Cinta Massip. *L’Enginyer; Psicologia de la composició amb la faula d’Anfió i Antioda*. Barcelona: Edicions 62, 1994.

GALCERAN-UYÁ, Pere. “*Poesia i composició*”. In *Els Marges*. Barcelona, n. 81, 2007.

LLUÍS I VIDAL-FOLCH, Ariadna. “*Joan Miró*”. Barcelona: KM 13.774, 2008.

PONSATI, Josep Domènech. *Els tres malvolguts*. Girona: Senhal, 2010.

5 CORRESPONDÊNCIA DE ESCRITORES COM JOÃO CABRAL DE MELO NETO

SÜSSEKIND, Flora. (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Edições Casa de Rui Barbosa, 2001.

VÁRIOS. *E agora adeus: correspondência para Lêdo Ivo*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2007.

6 SOBRE JOÃO CABRAL DE MELO NETO E SOBRE SUA OBRA: ESTUDOS, ENSAIOS, ARTIGOS, ENTREVISTAS

ATHAYDE, Félix de (Org.). *Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

_____. *A viagem ou itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *A imitação da forma: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

_____. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: PubliFolha, 2001.

_____. *O curso do discurso: leitura de O cão sem plumas de João Cabral de Melo Neto*. Revista Iberoamericana, n. 98-99, jan.-jun. 1977. Disponível em: <<http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/144>>. Acesso em: 12 out. 2007.

Cadernos de literatura brasileira: "João Cabral de Melo Neto". n. 1. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1998.

CARONE, Modesto. "Severino e comendadores". In SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 165-169.

CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de Tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Colóquio Letras. "Paisagem tipográfica: homenagem a João Cabral de Melo Neto". Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 157/158, jul. 2000. Edição especial.

DICK, André. "João Cabral: da desumanização à melancolia". Portal Cronópios, 6 fev. 2007. Disponível em: <<http://www.cronopios.com.br/site/ensaios.asp?id=2161>>. Acesso em: 10 out. 2012.

_____. "João Cabral, irmãos Campos, Leminski: diálogos". *Revista de poesia Zúnai*. [ca. 1996] Disponível em: <http://www.revistazunai.com/ensaios/andre_dick_dialogos.htm>. Acesso em nov. 2012.

ESCOREL, Lauro. *A pedra e o rio*. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

EXTREMERA TAPIA, Nicolás. "João Cabral de Melo Neto y la generación del 27". *Artifara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*. Torino, n. 8, p. 1-25, 2008.

_____. "El cante flamenco en la poética de João Cabral de Melo". *Limite. Revista de estudios portugueses y de la lusofonía*. Cáceres, n. 5, p. 177-191, 2011. Disponível em: <www.revistalimite.es/volumen%205/11extre.pdf>. Acesso em: 8 fev. 2009.

GIMFERRER, Pere. Entrevista. *Jornal Avui*, 01 mar. 2012. Disponível em: <<http://www.elpuntavui.cat/noticia/article/5-cultura/19-cultura/511016-pere-gimferrer.html>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

GONÇALVES, Aguinaldo. *Transição e permanência. Miró/ João Cabral: da tela ao texto*. São Paulo: Iluminuras, 1989.

HOUAISS, Antônio. “Sobre João Cabral de Melo Neto”. In *Seis poetas e um problema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966. p. 107-141.

JOSA, Jaume. “L’alliberament dels prejudicis”. *Mètode. Revista de Difusió de la Investigació de la Universitat de València*, n. 60, 2008. Disponível em: <<http://metode.cat/revistes/entrevista-monografic/jaume-josa>>. Acesso em: 10 fev. 2013.

JUNQUEIRA, Iván. “As vozes de Frei Caneca”. In *O encantador de serpentes*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 75-83.

LEITE, Sebastião Uchoa. “Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto”. In *Crítica clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 108-141.

LIMA, Luiz Costa. “A lâmina assimétrica ou a ilusão da simetria”. In *A metamorfose do silêncio*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1974. p. 187-194.

_____. “Pernambuco e o mapa-múndi”. In *Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 176-189.

_____. “A traição conseqüente ou a poesia de Cabral”. In *Lira e antilira*. 2.ed. São Paulo: Topbooks, 1995. p. 197-331.

MAMEDE, Zila. *Civil geometria. Bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel/ Edusp, 1987.

MANTERO, Manuel. “Juan Cabral de Melo Neto y el pueblo español”. In *La poesía del yo al nosotros: introducción a la poesía contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1971. p. 199-204.

MANUEL DA SILVA, Xosé. “*Não era só outro país, era um outro universo (alrededor de João Cabral traducido al español)*”. Vigo: Universidad de Vigo, [s.d]. p. 33-54.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. “*Notas de crítica literária- Poesia ao norte*”. In *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas Cidades/ 34, 2002. p. 135-141.

MERQUIOR, José Guilherme. “*Nosso poeta exemplar*”. In *As idéias e as formas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. p. 297-302.

_____. *Razão do poema*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. *A astúcia da mimese*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*. Petrópolis: Vozes, 1971.

_____. *João Cabral: a máquina do poema*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 2007.

PANTIGOSO, Manuel. “*Prólogo*”. In GERMÁN BELLI, Carlos. *Poemas*. Lima: Centro de Estudios Brasileños, 1977, p. 4-6.

PEIXOTO, Níobe Abreu. *João Cabral e o poema dramático: Auto do Frade (poema para vozes)*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

PERUCHO, Joan. “*João Cabral de Melo Neto*”. *Jornal Avui*, 16 mar. 1995, p. 54. Disponível em: <http://streaming.ajgirona.org:9090/pandora/cgi-bin/Pandora.exe?xslt=show_pdf;publication=Avui;sort_publication=avui;day=16;month=03;year=1995;page=054;id=0002513242;filename=19950316;collection=pages:url_high=pages/Avui/1995/199503/19950316/19950316054.pdf;lang=ca;pdf_parameters=search=%22joao%20cabral%20melo%20neto%22&view=FitH;encoding=utf-8>. Acesso em: 14 fev. 2013.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

RAMOS, Maria Luiza. “*Um novo conceito de poesia e estilo*”. In *Fenomenologia da obra literária*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974. p. 200-203.

Recife/ Sevilha: João Cabral de Melo Neto. FILME. Direção: Beбето Abrantes. Produção: Belisário França. Rio de Janeiro: Produtora Giros, 2003. DVD (52 min), NTSC.

SECCHIN, Antonio Carlos. *João Cabral: a poesia do menos*. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. “João Cabral: del fonema al libro”. In MELO NETO, João Cabral de. *Piedra fundamental: poesía y prosa*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2002. p. 387-397.

Sibila. “Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto”. *Revista Sibila*, v.13, n.9, ago. 2009. Disponível em: <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04Joao_cabral_revista.pdf>. Acesso em: 12 set. 2009.

SOUZA, Helton Gonçalves de. *A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Annablume, 1999.

_____. *Dialogramas concretos*. São Paulo: Annablume, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. “Com passo de prosa: voz, figura e movimento na poesia de João Cabral de Melo Neto”. In *A voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998. p 31-54.

TEIXEIRA, Iván. “A teoria do poema em João Cabral”. In *Jornal Estado de São Paulo*, 31 dez. 1969. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/impreso,a-teoria-do-poema-em-joao-cabral,40996,0.htm>>. Acesso em: 30 set. 2008.

VAN STEEN, Edla (Org.). *Viver e escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981.

5 SOBRE LITERATURA, ARTES E CULTURA ESPANHOLA E CATALÃ

ALBORG, Juan Luis. *Historia de la literatura española: Edad Media y Renacimiento*. 2.ed. Madrid: Gredos, 1992.

ALEGRE HEITZMANN, Alfonso. “Joan Brossa: azar y esencia de la poesía”. *Revista Rosa Cúbica*. Barcelona, n. 5, p. 7-24, invierno 1990-1991.

- ALONSO, Dámaso. *Estudios y ensayos gongorinos*. 3.ed. Madrid: Gredos, 1970.
- ANÓNIMO. *Cantar de Mio Cid*. [Ed. Alberto Montaner]. 2.ed. Barcelona: Crítica, 1993.
- BARENYS RUÍZ, Natàlia (Org.). *Epistolari Rosa Leveroni- Josep Palau i Fabre*. Montserrat: Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 1998.
- BATAILLON, Marcel. *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*. Madrid: Anaya, 1968.
- BERCEO, Gonzalo de. *Obras completas de Gonzalo de Berceo*. Logroño: Publicaciones del Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial y del Instituto de Estudios Riojanos, 1971.
- BERGAMÍN, José. "La decadencia del analfabetismo". In *La importancia del demonio*. 2.ed. Madrid: Siruela, 2006. p. 53-76.
- _____. "Entendimiento del toreo". In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 25-32.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; M. ZAVALA, Iris. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. Madrid: Castalia, 1978.
- BORDONS, Glòria. *Introducció a la poesia de Joan Brossa*. Barcelona: Edicions 62, 1988.
- _____. "Joan Brossa i el surrealisme". Disponible em: <<http://www.pocio.cat/membres/GloriaBordons/arxius/JOANBROSSAIELSURREALISME.pdf>>. Acceso em: 08 jul. 2012.
- _____. "Ariel (1946-1951)". Disponible em: <<http://lletra.uoc.edu/ca/revista/ariel-1946-1951.pdf>>. Acceso em: 11 set. 2012.
- BRINES, Francisco. "El arte del toreo: razonamiento de una mirada". In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 33-50.
- BROSSA, Joan. *U no és ningú*. Barcelona: Polígrafa, 1979.

- _____. *Cappare*. 2.ed. Barcelona: Edicions Proa, 1984.
- _____. *Romancets del Dragolí*. Barcelona: Edicions 62, 1986.
- _____. *Poesia rasa I*. 2.ed. Barcelona: Edicions 62, 1990.
- _____. *Poesia i prosa*. València: L'Estel 3 i 4, 1995.
- _____. *El tentetieso*. Tradução de Carlos Vitale. Barcelona: Plaza & Janés, 1998.
- _____. *Sumari astral*. Barcelona: Edicions 62/ Empúries, 1999.
- _____. *La piedra abierta*. Barcelona: Galaxia Gutemberg/ Círculo de Lectores, 2003.
- CABALLERO BONALD, José Manuel. “*Del ritual del miedo*”. In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 55-60.
- CHEVALIER, Maxime. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Editorial Crítica, 1992.
- CIPLIJASKAITÉ, Biruté. *Jorge Guillén y Paul Valéry, al despertar*. Madrid, Palma de Mallorca: Papeles de Son Armadans, 1964.
- CIRICI-PELLICER, Alexandre. *Miró y la imaginación*. Barcelona: Omega, 1949.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Joan Miró*. Barcelona: Cobalto, 1948.
- COCA, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- CORROCHANO, Gregorio. *Tauromaquia*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- COSSÍO, Ignacio de. “*Manolo González: creador del toreo para las máximas figuras*”. 2002.

Disponível em: <<http://www.elcossio.com/articulos.php?id=369>>. Acesso em: 12 nov. 2009.

ESPLÁ, Luis Francisco. “*Mi concepción del toreo*”. In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 147-158.

FUNDACIÓ PILAR I JOAN MIRÓ A MALLORCA. Disponível em: <<http://miro.palmademallorca.es/>>. Acesso em: 12 mar. 2013.

GALLÉN, Enric. “*Primera història d’Esther*”. Revista Visat, n. 12, octubre 2011. Disponível em: <<http://www.visat.cat/traduccion-literatura-catalana/cat/articles/94/151/0/2/prosa/salvador-espriu.html>>. Acesso em: 20 fev. 2013.

GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas III*. Ed. Miguel García- Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 1997.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Sonetos completos*. 6.ed. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. Madrid: Castalia, 1969.

_____. *Soledades*. Ed. Robert Jammes. Madrid: Castalia, 1994.

_____. *Sonetos*. Disponível em: <http://www.poesi.as/Luis_de_Gongora_y_Argote.htm>. Acesso em: 30 set. 2009.

_____. *Sonetos*. Disponível em: <<http://www.upf.edu/todogongora/>>. Acesso em: 28 nov. 2009.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. Ed. Evaristo Correa Calderón. Madrid: Castalia, 1969.

GREENBERG, Clement. *Joan Miró*. Nova York: The Quadrangle Press, 1948.

GUARDIOLA, Carles- Jordi (Org.). *Cartes de Carles Riba II: 1939- 1952*. Barcelona: Institut d’Estudis Catalans, 1991.

GUILLÉN, Jorge. *Lenguaje y poesía*. 2.ed. Madrid: Alianza Editorial, 1972.

_____. *Antología poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

HIDALGO- SERNA, Emilio. “*La teoría de la agudeza y el buen gusto*”. In RICO, Francisco (Org.). *Historia y crítica de la literatura española/ Siglos de oro: barroco*. Barcelona: Crítica, 1992.

JAURALDE POU, Pablo. *La novela picaresca*. Madrid: Espasa-Calpe, 2001.

QUENEAU, Raymond. *Joan Miró*. Paris: Virgile, 2006.

LUJÁN, Néstor. *Historia del Toreo*. Barcelona: Destino, 1993.

MAINER, José-Carlos. *Historia de la literatura española/ Modernidad y nacionalismo 1900-1939*. Barcelona: Crítica, 2010.

MAXIME, Chevalier. *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992.

MENA HORNERO, Aurelio. “*Historia del toreo a pie*”. Disponível em: <<http://platea.pntic.mec.es/~anilo/toreo/marco.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2009.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús; ARELLANO, Ignacio; CASO GONZÁLEZ, José Miguel.; MARTÍNEZ CACHERO, José Maria. *Historia de la literatura española*. 2.ed. León: Everest, [s.d].

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *La épica medieval española: Desde sus orígenes hasta su disolución en el romancero*. Ed. Diego Catalán y María del Mar de Bustos. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.

MIRÓ, Joan. *Miró. Yo trabajo como un hortelano*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.

_____. *A cor dos meus sonhos. Entrevistas com Georges Raillard*. 3.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.

MOLHO, Mauricio. *Introducción al pensamiento picaresco*. Salamanca: Anaya, 1972.

_____. *Semántica y poética (Góngora, Quevedo)*. 2.ed. Barcelona: Editorial Crítica, 1988.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B.; RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagos. *Las épocas de la literatura española*. 3.ed. Barcelona: Ariel, 2007.

PÉREZ, Víctor. "Rafael Guerra Bejarano, 'Guerrita'". Disponível em: <<http://portaltaurino.com/matadores/guerrita.htm>>. Acesso em: 8 jun. 2009.

PERMANYER, Lluís. *Records: Brossa x Brossa*. Barcelona: Edicions La Campana, 1999.

_____. *Miró - la vida de una pasión*. Barcelona: Edicions de 1984, 2003.

QUEVEDO, Francisco de. *La vida del buscón*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Círculo de Lectores, 1990.

_____. *Poesía Completa II*. Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Fundación José Antonio de Castro/ Turner, 1995.

_____. *Obras completas en prosa*. Volume I, Tomo I. Ed. Alfonso Rey. Madrid: Castalia, 2003.

QUILIS, Antonio. *Métrica española*. 15.ed. Barcelona: Ariel, 2009.

RAILLARD, Georges. *Conversaciones con Miró*. Barcelona: Gedisa, 1978.

RICO, Francisco (Dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Silgos de Oro Barroco*. Tomo III. Dirección: Francisco. Barcelona: Crítica, 1983.

_____. *La novela picaresca y el punto de vista*. 6.ed. Barcelona: Seix Barral, 2000.

_____. (Org.). *Mil años de poesía española*. Barcelona: Backlist, 2009.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Imago: la cultura visual y figurativa del barroco*. Madrid: Abada, 2009.

RUIZ PÉREZ, Pedro. *La rúbrica del poeta: la expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2009.

_____. *Historia de la literatura española/ El siglo del arte nuevo 1598-1691*. Barcelona: Crítica, 2010.

SÁNCHEZ MEJÍAS, Ignacio. “*La Tauromaquia*”. In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 115-127.

SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés. *Tres estudios sobre Góngora*. Barcelona: Llibres del Mall, 1983.

_____. *La luz negra*. Madrid: Júcar, 1985.

_____. “*La poesía sintética de Joan Brossa*”. In *Simposi Internacional: Joan Brossa o la revolta poètica*, 2001, Barcelona: Fundació Joan Miró. Disponible em: <<http://www.uoc.edu/jocs/brossa/articulos/robayna.html>>. Acceso em: 11 abr. 2012.

_____. *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2008.

SCHWARTZ, Lía. “*Las diatribas satíricas de Persio y Juvenal en las sátiras en verso de Quevedo*”. In VAÍLLO, Carlos; VALDÉS, Ramón (Ed.). *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*. Madrid: Castalia, 2006.

TÀPIES, Antoni. *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Barcelona: Empúries, Fundació Antoni Tàpies, 1993.

TAUROMAQUIA. In Real Academia Española. Disponible em: <http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=tauromaquia>. Acceso em: 21 jun. 2009.

VALDIVIESO, Mercedes. “*¡Pan y toros! Las corridas de toros como símbolo de la decadencia española en la literatura y la pintura de la generación del 98*”. In *Arte e identidades culturales: actas del XII congreso del comité español de historia del arte*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 1998. p. 343-354.

VALLÈS I ROVIRA, Isidre. *Joan Brossa: les sabates són més que un pedestal*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1996.

VALSS, Fernando. Entrevista con Ángel Crespo. In *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, n. 8-9. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1987.

VARELA MERINO, Elena; MOÍNO SÁNCHEZ, Pablo; JAURALDE POU, Pablo. *Manual de métrica española*. Madrid: Castalia, 2005.

VIDAL, Joaquín. “*¿Quién mira al toro?*”. In MARZAL, Carlos (Org.). *Sentimiento del toreo*. Barcelona: Tusquets, 2010. p. 225-228.

VIDAL OLIVERAS, Jaume. “*Cobalto, història d’una iniciativa editorial (1947-1953)*”. In *Locus Amoenus*, 3, 1997, Barcelona: Universitat Autònoma. Disponível em: <<http://ddd.uab.cat/pub/locus/11359722n3p215.pdf>>. Acesso em: 02 fev. 2012.

WOLFF, Francis. *50 motius per a defensar els toros*. Barcelona: Plataforma per a la Promoció i Difusió de la Festa, 2010.

6 SOBRE LITERATURA, HISTÓRIA E CULTURA BRASILEIRA

ÁVILA, Affonso. *O poeta e a consciência crítica*. Petrópolis: Vozes, 1969.
_____. *Código de Minas*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CAMPOS, Augusto de. *Verso reverso controverso*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1988.

_____. “*Um lance de poesia: Haroldo de Campos, Décio Pignatari e Augusto de Campos*”. In FERREIRA, Claudiney; Vasconcellos, Jorge (Orgs.). *Certas palavras*. São Paulo: Estação

Liberdade/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

_____. *despoesia*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

_____. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. “*O ambiente nacional*”. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poesiaconc_entre.htm>. Acesso em: 7 set. 2008.

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. “*João Cabral: un testimonio*”. Revista *Continente Sul/Sur*. Porto Alegre: n. 3, dez. 1996. p. 127-128.

_____. *Metalinguagem e outras metas*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. “*Plano-piloto para poesia concreta*”. In *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. 4.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

FAUSTINO, Mário. “*A poesia concreta e o momento poético brasileiro*”. In *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

FRANCHETTI, Paulo. “*Álvares de Azevedo (1831- 1852)*”. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/node/433>>. Acesso em: 4 mar. 2011.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. “*O escritor e o público*”. In *Literatura e sociedade*. 9.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 83-98.

7 LITERATURA, TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA, ARTES PLÁSTICAS E CULTURA EM GERAL

BAKHTIN, Mikhail. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

_____. *A cultura popular na idade média e no renascimento*. 4.ed. São Paulo-Brasília: Editora Universidade de Brasília, Hucitec, 1999.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 4.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. p. 120-136.

BERGSON, Henri. *La risa*. 6.ed. Buenos Aires: Losada, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *El espacio literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1992.

_____. *La parte del fuego*. Madrid: Arena Libros, 2007.

BRETON, André. *Antología del humor negro*. Barcelona: Anagrama, 2005.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. 5.ed. Madrid: Alianza Editorial, 2004.

COCTEAU, Jean. *La corrida del 1 de mayo*. Madrid: Demipage, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *Los antimodernos*. Barcelona: Acantilado, 2007.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ELIOT, Thomas Stearns. *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets, 1999.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. Madrid: Cátedra, 1981.

_____. *A geração que esbanjou seus poetas*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LEIRIS, Michel. *La literatura considerada como una tauromaquia/ Gran escape de nieve*. Barcelona: Tusquets, 1975.

_____. *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

MALLARMÉ, Stéphane. *Fragmentos sobre el libro*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia, 2002.

MONDRIAN, Piet. *Neoplasticismo na pintura e na arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. Barcelona: Seix Barral, 1991.

PENROSE, Roland. *Miró*. 2.ed. Barcelona: Destino, 1993.

POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.

_____. *Escritos sobre poesía y poética*. Madrid: Hipérion, 2009.

SCHNEIDERMAN, Boris. “*Uma visão dialética e radical da literatura*”. In JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética, cinema*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

STEINER, George. *Presencias reales*. Barcelona: Destino, 2007.

THERBORN, Göran. *Do marxismo ao pós-marxismo?*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2012.

VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. *Cuadernos (1894- 1945)*. Barcelona: Galáxia Gutenberg/ Círculo de Lectores, 2007.

_____. *Degas, dança, desenho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOLFF, Francis. *Filosofía de las corridas de toros*. Barcelona: Bellaterra, 2008.

ZUMBIEHL, François. *El discurso de la corrida*. Barcelona: Bellaterra, 2009.

ANEXOS: POEMAS

“DESCOBERTA DA LITERATURA”

(*A escola das facas* 1975-1980)

No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira do 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,
em nada ou pouco 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, circunstantes,
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
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 curumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.)

“NÃO SEI DANÇAR”

Manuel Bandeira
(*Libertinagem* 1930)

Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu já tomei tristeza, hoje tomo alegria.
Tenho todos os motivos menos um de ser triste.
Mas o cálculo das probabilidades é uma pilhéria...
Abaixo Amiel!
E nunca lerei o diário de Maria Bashkirtseff.
Sim, já perdi pai, mãe, irmãos.
Perdi a saúde também.
É por isso que sinto como ninguém o ritmo do jazz band.
Uns tomam éter, outros cocaína.
Eu tomo alegria!
Eis aí por que vim assistir a este baile de terça-feira gorda.
Mistura muito excelente de chás...
Esta foi açafata...
- Não, foi arrumadeira.
E está dançando com o ex-prefeito municipal:
Tão Brasil!
De fato este salão de sangues misturados parece o Brasil...
Há até a fração incipiente amarela
Na figura de um japonês.
O japonês também dança maxixe:
Acugelê banzai!
A filha do usineiro de Campos
Olha com repugnância
Para a crioula imoral,
No entanto o que faz a indecência da outra
É dengue nos olhos maravilhosos da moça.
E aquele cair de ombros...
Mas ela não sabe...
Tão Brasil!
Ninguém se lembra de política...
Nem dos oito mil quilômetros de costa...
O algodão do Seridó é o melhor do mundo?... Que me importa?

Não há malária nem moléstia de Chagas nem ancilóstomos.
 A sereia sibila e o ganzá do jazz-band batuca.
 Eu tomo alegria!

“A AUGUSTO DE CAMPOS”
 (*Agrestes* 1981-1985)

Ao tentar passar a limpo,
 refazer, dar mais decoro
 ao gago em que falo em verso
 e em que tanto me rechovo,
 pensei que de toda a gente
 que a nosso ofício ou esforço,
 tão pra nada, da-se tanto
 que chega quase ao vicioso,
 você, cuja vida sempre
 foi fazer/ catar o novo
 talvez veja no defunto
 coisas não mortas de todo.

Você aqui encontrará
 as mesmas coisas e loisas
 que me fazem escrever
 tanto e de tão poucas coisas:
 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 o faz andar pé no chão
 pelos aceiros da prosa.

Nada daquilo que você
 construiu durante a vida;
 muito aquém do ponto extremo
 é a poesia oferecida
 a quem pode, como a sua,
 lavar-se da que existia,
 levá-la a essa pureza extrema
 em que é perdida de vista;
 ela que hoje da janela
 vê que na rua desfila
 banda de que não faz parte,
 rindo de ser sem discípulo.

Por que é então que este livro
 tão longamente é enviado
 a quem faz uma poesia
 de distinta liga de aço?
 Envio-o ao leitor contra,
 envio ao leitor malgrado
 e intolerante, o que Pound
 diz de todos o mais grato;
 àquele que me sabendo
 não poder ser de seu lado,
 soube ler com acuidade
 poetas revolucionados.

“JOÃO/AGRESTES”

Augusto de Campos
 (*O anticrítico* 1986)

uma	fala	tão	faca
fratura	tão	ex	posta
tão	ácida	tão	aço
osso	tão	osso	só
que eu	procuro	e não	acho
o ad	verso	do que	faço
o	concreto	é o	outro
e	não	encontro	nem
palavras	para	o	abraço
senão	as	do	aprendiz
o	menos	ante o	sem
que	só aqui	contra	diz
nunca	houve	u m	leitor
contra	mais	a	favor

“A ANDRÉ MASSON”
(Pedra do sono 1940-1941)

Com peixes e cavalos sonâmbulos
 pintas a obscura metafísica
 do limbo.

Cavalos e peixes guerreiros
 fauna dentro da terra a nossos pés
 crianças mortas que nos seguem
 dos sonhos.

Formas primitivas fecham os olhos
 escafandros ocultam luzes frias;
 invisíveis na superfície pálpebras
 não batem.

Friorentos corremos ao sol gelado
 de teu país de mina onde guardas
 o alimento a química o enxofre
 da noite.

“CAMPO DE TARRAGONA”
(Paisagens com figuras 1954-1955)

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

É a terra de Catalunha
 terra de verdes antigos,
 penteada de avelã
 oliveiras, vinhas, trigo.

No campo de Tarragona
 dá-se sem guardar desvãos:
 como planta de engenheiro
 ou sala de cirurgião.

No campo de Tarragona
 (campo ou mapa o que se vê?)
 a face da Catalunha
 é mais clássica de ler.

Podeis decifrar as vilas,
constelação matemática,
que o sol vai acendendo
por sobre o verde de mapa.

Podeis lê-las na planície
com em carta geográfica,
com seus volumes que ao sol
têm agudeza de lâmina,

podeis vê-las, recortadas,
com as torres oitavadas
de suas igrejas pardas,
igrejas, mas calculadas.

Girando-se sobre o mapa,
desdobrado pelo chão
ao pé da torre quadrada,
se avista o mar catalão.

É mar também sem mistério,
é mar de medidas ondas,
a prolongar o humanismo
do campo de Tarragona.
Foram águas tão lavradas
quanto os campos catalães,
Mas poucas velas trabalham,
hoje, mar de tantas cãs.

“O SIM CONTRA O SIM”
(*Serial* 1959-1961)

Marianne Moore, em vez de lápis,
emprega quando escreve
instrumento cortante:
bisturi, simples canivete.

Ela aprendeu que o lado claro
das coisas é o anverso
e por isso as disseca:
para ler textos mais corretos.

Com mão direita ela as penetra,
com lápis bisturi,
e com eles compõe,

de volta, o verso cicatriz.

E porque é limpa a cicatriz,
econômica, reta,
mais que o cirurgião
se admira a lâmina que opera.

Francis Ponge, outro cirurgião,
adota uma outra técnica:
gira-as nos dedos, gira
ao redor das coisas que opera.

Apalpa-as com todos os dez
mil dedos da linguagem:
não tem bisturi reto
mas um que se ramificasse.
Com ele envolve tanto a coisa
que quase a enovela
e quase a enovelando,
se perde, enovelado nela.

E no instante em que até parece
que já não a penetra,
ela entre sem cortar:
saltou por descuidada fresta.

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

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 é canhoto)
é mão sem habilidade:
reaprende a cada linha,

cada instante, a recomeçar-se.

Mondrian, também, da mão direita
andava desgostado;
não por ser ela sábia:
porque, sendo sábia, era fácil.

Assim, não a trocou de braço:
queria-se mais honesta
e por isso enxertou
outras mais sábias dentro dela.

Fez-se enxertar réguas, esquadros
e outros utensílios
para obrigar a mão
a abandonar todo improviso.

Assim foi que ele, à mão direita,
impôs tal disciplina:
fazer o que sabia
como se o aprendesse ainda.

Cesário Verde usava a tinta
de forma singular:
não para colorir,
apesar da cor que nele há.

Talvez que nem usasse tinta,
somente água clara,
aquela água de vidro
que se vê percorrer a Arcádia.

Certo, não escrevia com ela,
ou escrevia lavando:
relavava, enxaguava
seu mundo em sábado de banho.

Assim chegou aos tons opostos
das maçãs que contou:
rubras dentro da cesta
de quem no rosto as tem sem cor.

Augusto dos Anjos não tinha
dessa tinta água clara.
Se água, do Paraíba

nordestino, que ignora a Fábula.

Tais águas não são lavadeiras,
deixam tudo encardido:
o vermelho das chitas
ou o reluzente dos estilos.

E quando usadas como tinta
escrevem negro tudo:
dão um mundo velado
por véus de lama, véus de luto.

Donde decerto o timbre fúnebre,
dureza da pisada,
geometria de enterro
de sua poesia enfileirada.

Juan Gris levava uma luneta
por debaixo do olho:
uma lente de alcance
que usava porém do lado outro.

As lentes foram construídas
para aproximar as coisas,
mas a dele as recuava
à altura de uma avião que voa.

Na lente avião, sobrevoava
o atelier, a mesa,
organizando as frutas
irreconciliáveis na fruteira.

Da lente avião é que podia
pintar sua natureza:
com o azul da distância
que a faz mais simples e coesa.

Jean Dubuffet, se usa luneta
é do lado correto;
mas não com o fim vulgar
com que se utiliza o aparelho.

Não intenta aproximar o longe
mas o que está próximo,
fazendo com a luneta

o que faz com o microscópio.

E quando aproximou o próximo
até tato fazê-lo,
faz dela estetoscópio
e apalpa tudo com o olhar dedo.

Com essa luneta feita dedo
procede à auscultação
das pelas mais inertes:
que depois pinta em ebulição.

“O ASILO DOS VELHOS SACERDOTES”
(*Andando Sevilha* 1987-1989)

Os padres velhos de Sevilha,
que pastorearam toda a vida

que tanto sofreram dos hálitos
beatos nos confessionários,

que pastorearam, literalmente,
gado, galinhas, até gente,

que mastigaram seu macarrão
do seu latim de igreja, em vão,

que puxaram ladainhas
para cobrir as *bulerías*,
e ameaçavam com o inferno
quem se revelasse *flamenco*,
um inferno de labaredas
e música rança de igreja,

que só sabiam do silêncio
da fala baixa de intriguentos,

têm boa aposentadoria:
vêm dos povoados a Sevilha,

viver em paz a arquitetura
desse palácio de paz muda,

de muros frescos de tijolo,
onde num pátio deleitoso,

mordem com dentes que lá vão
o silêncio, final sermão.

“A CAMILO CASTELO BRANCO”

(*Agrestes* 1981-1985)

Se num mesmo nível de tempo
tivéssemos coexistido,
eu sentiria a antipatia
que te tiveram teus amigos.

De perto, eu só veria o mau
caráter, marcas de bexiga,
o personagem de mau hálito
com que construístes tua vida

(Com que construístes ou foste tu
o construído por tua vida?
É fácil condenar uma vida
de fora, sem ter que vesti-la:

como saber se aquela vida
foi camisa apertada e curta
e viver dentro dela, sempre,
foi a luta contra as costuras?)

POEMAS CATALÃES TRADUZIDOS POR JOÃO CABRAL

De López-Picó

“PRAZER DO PORTO”

Aquele homem de olhos cinzentos, cheios da
névoa do norte,
Chupava uma laranja num recanto do porto.
Olhou-me. E seu olhar: –que gosto de sol
–me dizia
E pareceu que em seus olhos a névoa se desfazia.

De Joan Maragall

Pareceis flores do mar
velas que partis agora
na hora em que o sol se põe
e o mar ganhou esta cor rosa.

De Carles Riba

“POETA MORT”

Sempre detrás
dos invisíveis pássaros
da esperança,
já até onde foi, desta vez,
que não volta?

Igual me parecem
se espigar ao correr:
a potra nua
a moça com sua risada
a onda com sua vela.

“ALGUNS TOUREIROS”
(*Paisagens com figuras* 1954-1955)

A Antônio Houaiss

Eu vi Manolo González
e Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

Vi também Julio Aparício,
de Madrid, como *Parrita*:
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.

Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultiva flor antiga:
perfume de renda velha,
de flor em livro dormida.

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 da 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

ANEXOS: PUBLICAÇÕES “O LIVRO INCONSÚTIL”/“EL LIBRO INCONSÚTIL”

- *Psicologia da composição com a Fábula de Anfion e Antiode* (1947) João Cabral de Melo Neto. 55 páginas, 14x21 cm, folhas soltas.

- *Mafuá do malungo* (1948) Manuel Bandeira. 110 exemplares em papel de linho, 77 páginas, 14x21 cm, folhas soltas. “Impresso para os amigos de MANUEL BANDEIRA por João Cabral de Melo.”

- *Cores, perfumes e sons* (1948) Charles Baudelaire (Tradução: Osório Dutra/ 11 ilustrações de Garcia Vilella). 90 exemplares em papel de linho, 60 páginas, 28x21 cm, folhas soltas.

“Esta edição consta de onze exemplares marcados de A a K, com o original de um dos desenhos que ilustram o texto; 90 exemplares, de 1 a 90; todos em papel de linho e assinados pelo autor”.

- *Pequena antologia pernambucana* (1948) Joaquim Cardozo. 100 exemplares em papel de linho, 14x21 cm, folhas soltas.

“A presente edição desta pequena antologia de poemas de Joaquim Cardozo, tirada a cem exemplares em papel de linho, foi realizada como homenagem ao poeta por em seus cinquenta anos, por João Cabral de Melo, que a compôs e imprimiu em Barcelona, em 1948.”

- *Acontecimento do soneto* (1948) Lêdo Ivo. 100 exemplares, 30 páginas, 21,7x14,5 cm, folhas soltas.

“Esta edição de *Acontecimento do soneto*, da qual se tiraram cem exemplares, foi realizada, para os amigos de Lêdo Ivo, por João Cabral de Melo. A figura da portada foi reproduzida com um *boix* catalão do século XVIII; da coleção do impressor. Barcelona. 1948.”

- *Corazón en la tierra* (1948) Alfonso Pintó. 100 exemplares numerados e assinados pelo autor, 22x14,5 cm, folhas soltas. El Libro Inconsútil.

- *Alma a la luna* (1948) Juan Ruiz Calonja. 100 exemplares numerados e assinados pelo autor, 80 páginas, 21,8x14 cm, folhas soltas. El Libro Inconsútil.

- *O cão sem plumas* (1950) João Cabral de Melo Neto. 41 páginas, 17,5x12,5 cm, folhas soltas.

- *Sonets de caruixa* (ca. 1950) Joan Brossa. 14x21cm, folhas soltas. El Libro Inconsútil.

“Edició de setanta exemplars en paper de fil. El gravat català reproduït a la portada data del segle XVIII i pertany a la col.lecció d’Enric Tormo. João de Cabral de Melo Neto, impressor.”

- *El poeta conmemorativo - doce sonetos homenaje* (ca. 1950) Juan Eduardo Cirlot. 21x14cm, folhas soltas. El Libro Inconsútil.

“Esta edición consta de cincuenta ejemplares numerados y firmados por el autor.”

- *Pátria minha* (ca. 1950) Vinicius de Moraes. 55 ejemplares, 19,5x12,5cm

- *Antología de poetas brasileños de ahora* (ca. 1950) Selección y traducción de Alfonso Pintó. El Libro Inconsútil. Caixa com cinco fascículos: 1. “Ventanas del caos”, Murilo Mendes; 2. “Seis canciones”, Cecília Meireles; 3. “Dos poemas”, Carlos Drummond de Andrade; 4. “La vuelta del hijo pródigo”, Augusto Frederico Schmidt; 5. “Elegía al primero amigo”, Vinicius de Moraes.

“Esta edición consta de 120 ejemplares en papel de hilo verjurado. João Cabral de Melo. Impresor.”

ANEXOS: ENTREVISTAS

ENRIC TORMO

Enric Tormo: Bé, jo et començaré a explicar una mica el que jo en dic "argument i cant de l'obra". Aquest és el Cabral que jo vaig conèixer. Això és de l'any cinquanta.

Alessandra Carvalho: Quan van fer el... quan van escriure... l'assaig?

E.T.: El llibre sobre el Miró. El llibre del Miró és aquest, que tu no el deus pas conèixer.

A.C.: Sí, el conec perquè el vaig veure a la Biblioteca Nacional.

E.T.: On, a Madrid?

A.C.: No, aquí, a la Biblioteca de Catalunya.

E.T.: A la Biblioteca de Catalunya ? Aquí hi ha un exemplar?

A.C.: Sí.

E.T.: Ara t'explicaré la història d'aquest llibre.

A.C.: És molt bonic.

E.T.: Si aquestes fotografies et convenen, te les podria reproduir.

A.C.: M'agradaria molt.

E.T.: T'agradaria molt entendre i expressar el contingut de tot aquest món que ell va viure a Barcelona. Jo vaig conviure-hi molt, amb ell. Tant és així, que ell tenia molta amistat amb tota la gent influent del Brasil i em deia que em volia enviar al Brasil perquè jo havia de ser el tipògraf de la cultura brasilera, que havia de fer allà tota una escola. Tant és així, que un dia em va telefonar urgent, que em venia buscar perquè hi havia un vaixell, que feia escala a Barcelona, que hi vijava el Matarazzo. Sabeu qui és, el Matarazzo?

A.C.: No, ah!, Matarazzo, l'home industrial?

E.T.: Sí. El Matarazzo, molt influent al Brasil per tota la cosa cultural. I em va venir a buscar, vam anar al port, vam pujar al vaixell aquest, que estava allà parat. Hi havia el capità. I el Cabral li va dir: - Venim a parlar amb el senyor Matarazzo, i, per tant, s'ha d'esperar que tinguem la conversa.

Allà vam tenir el vaixell parat i nosaltres allà parlant - el Cabral i jo - i ell: - que si jo havia

d'anar al Brasil, que si jo havia de ser el pare de la tipografia brasilera, que si no sé què, que no sé quantos... I vaig dir: - Deixi-m'ho pensar, perquè jo tinc una família al darrere... i, és clar, - No, home, no! (no sóc gaire valent, jo). De totes maneres, això. Estàvem allà, el capità allà, mirant-nos, esperant; els mariners esperant l'ordre de marxar. Vam tenir el vaixell allà parat més de mitja hora per poder parlar amb el Matarazzo!

A.C.: Vostè finalment no hi va anar. Per la família?

E.T.: No hi vaig anar. Tenia la canalla, que era petita - el nen i la nena eren petits - i la meua dona tenia prou problemes. Ella és bibliotecària, treballava en un centre oficial i, és clar, era un desgavell, sí home, i no vaig anar al Brasil. En fi, aquí es va acabar la meua intervenció.

A.C.: Però, vosaltres vau treballar junts, aquí a Barcelona?

E.T.: Amb en Cabral?

A.C.: Sí, amb en Cabral.

E.T.: En Cabral em volia posar una impremta a casa seva. Jo li vaig redreçar la casa per subministrar-li el material tipogràfic.

A.C.: I vostè va ser la persona que li va assessorar la compra de la Minerva?

E.T.: Del taller, perquè, és clar, la minerva no és res, la minerva és per imprimir.

A.C.: Com es diu el nom de la màquina?

E.T.: Era una "minerva", però la minerva és per imprimir. S'havien de compondre els textos. El Cabral va aprendre i jo li vaig ensenyar com funcionava la caixa. La caixa, no sé si l'has vist, la caixa d'impremta, de fusta, amb caixonets, que hi ha lletres, i amb el componedor s'ha de compondre ratlla per ratlla, i això era la feina que jo li vaig ensenyar a fer al Cabral, i ell s'ho feia a casa i després tenia l'operari que l'ajudava, que imprimia els llibres, etc.

A.C.: Com va aprendre vostè l'ofici, de tipògraf?

E.T.: Molt senzill. La meua mare era enquadernadora de llibres i jo tenia problemes a la vista i tal. Vaig anar a un institut i allà em van dir que podia fer feines, si eren de tipus intel·lectual, però no material. Llavors la meua mare va dir: - Doncs mira, saps què? Agafa l'ofici de tipògraf. Perquè aquí hi havia una institució salesiana que té una escola preciosa, encara hi és. I allà aprendràs tipografia.

Vaig anar als salesians, vaig estar-hi un any i mig. Llavors va donar la casualitat que el que era director de la classe de tipografia i l'ajudant de tipografia van sortir de l'ordre salesiana, es van casar i van muntar una impremta i llavors em van dir si jo hi volia anar, a treballar. És clar, de fet anava amb els meus professors, hi vaig anar a treballar amb ells fins a la guerra, això l'any trenta-sis. Com que aquest director era salesià, llavors els comunistes el van afusellar.

A.C.: Com tants altres...

E.T.: Com tants altres. La vídua no en va voler saber res, va tancar el taller i jo em vaig quedar al carrer.

A.C.: Vostè no va continuar?

E.T.: Sí. Llavors vaig anar a treballar a altres tallers, però em vaig anar especialitzant en l'edició i col·laborant en editorials: en la confecció de maquetes, en tot el concepte arquitectònic del llibre, és a dir, deixant apart la cosa material de la tipografia, a l'aplicació de la tipografia; i això és el que vaig fer.

A.C.: Un treball més intel·lectual.

E.T.: Més intel·lectual i, a més, en el camí de la creació de conceptes arquitectònics del llibre i de la tècnica, perquè jo coneixia molt bé la tècnica del llibre i això... aquesta ha estat la meva carrera.

A.C.: Això fascinava al Cabral, la tècnica?

E.T.: Allò li agradava molt. Aquí jo tinc algunes coses d'ell, llibres...

A.C.: "O livro inconsútil"...

E.T.: Els deus conèixer, alguns?

A.C.: Molts pocs.

E.T.: No, això és de la meva dona, "O cão sem plumas". Tot això ell ho composava i després ho imprimia amb la minerveta aquesta a casa.

A.C.: Com era Cabral, com a tipògraf?

E.T.: Bé, molt sensible, molt sensible.

A.C.: I això dels "Amigos de poesia"? És una edició brasilera, aquesta? Sí, del quaranta-cinc.

E.T.: Sí. "O Engenheiro"...

A.C.: "O Cavalo de todas as cores", "Cançons catòliques" de Rio de Janeiro.

E.T.: Aquí hi ha un petit treball meu...

A.C.: "A bomba atômica" de Vinícius de Moraes.

E.T.: Aquesta no...

A.C.: Rafael Santos Torroella "Cuatro poetas". Quina relació van tenir Rafael Santos i Cabral? Van ser amics?

E.T.: D'això feia... no, Cabral!

A.C.: Això és seu: "Xilografia popular en Catalunya."

E.T.: Sí, un petit treball que va inclòs aquí; jo tenia una col·lecció de...

A.C.: "El caçador". És una poesia popular?

E.T.: Sí, popular.

A.C.: I de quina època són els gravats?

E.T.: Això és del XVII i del XVIII.

A.C.: I vostè és un especialista del XVII i del XVIII?

E.T.: I del XV. Això què és?

A.C.: Això? - Lêdo Ivo, que també era amic i poeta, amic del Cabral i coneixia la composició "...en Tormo, maestro, fez esta primeira incursão aos seus domínios..."

E.T.: Tot això ho he anat conservant. A una persona com tu, li anirà la mar de bé, vaja! Això, crec que és difícil de trobar.

A.C.: No, no es troba més. És molt difícil.

E.T.: "Tiempo español"...

A.C.: "Amor i diumenge"...

E.T.: El Osório Dutra. Aquest era un diplomàtic que estava de cònsol.

A.C.: De l'època de Cabral?

E.T.: De Cabral, sí. I va fer aquest llibre sobre Saule de Tars, Sant Pau. I em va demanar que li fes una edició. Jo li vaig fer aquest gravadet. Això és un treball meu.

A.C.: M'imagino que no li agradava molt, al Cabral, fer aquestes coses oficials? Li agradava o no?

E.T.: Sí, però el Osório Dutra... - quan m'ho va dir el Cabral, té molta gràcia: -Mira, Tormo, has d'aprendre una cosa: Tots el diplomàtics brasilers, tots, tenen la seva "merdeta". Aquesta és la "merdeta" del Osório Dutra, el Saule de Tars.

A.C.: És com si un diplomàtic tingués també l'obligació de ser un intel·lectual i escriure alguna cosa. De fet vam tenir bons intel·lectuals...

E.T.: Però també dolents.

A.C.: Hi va haver més de dolents que de bons.

E.T.: Aquest home, només perquè vegis com era, el Osório Dutra, mirava la gent així, per damunt, una mica separadora. Un dia, no havíem fet aquest llibre, em va demanar el llibre del Cabral per llegir-lo, perquè no l'havia llegit i el volia llegir.

A.C.: El del Miró? Què bonic, preciós!

E.T.: Això està molt acurat, tipogràficament, com pots veure.

A.C.: Un llibre molt car?

E.T.: Molt, de qualitat, de tot... El Osório Dutra, el va llegir, i quan me'l va tornar... mira si era cretí que ho havia començat a corregir, el text d'en Cabral, amb llapis, sort que m'ho va fer amb llapis! Amb una goma vaig esborrar-ho tot. Però vaig tenir la precaució de deixar aquestes dues notes d'ell.

A.C.: "Todo continúa confuso..."

E.T.: Com podia dir això davant d'aquest text?

A.C.: Parlant del text, què li sembla el punt de vista de Cabral sobre l'obra de Miró, la seva mirada que posa aquí, a l'assaig?

E.T.: Això és un assaig molt acurat. Se'n va fer una edició, com pots veure. La van fer en Cabral, en Miró i en Prats, que era l'amic d'en... Van fer aquesta edició. I d'això, van intervenir entre el Prats i els altres. Van fer un colofó, explicant el que era l'obra. I quan ja l'havíem imprès, en Prats va dir: - Home, no, és veritat, falta un tros més! I van fer un altre colofó. Aquest plec ja estava imprès i van imprimir-ho de nou, altra vegada.

A.C.: Hi ha diferències. Una xilografia més recta?

E.T.: No és una, sinó que són dues.

A.C.: S'han canviat coses molt petites, està molt acurat. I com van fer el treball, conjunt o cadascú feia la seva feina i vostè al final ho completava?

E.T.: Ara veuràs el procés.

A.C.: M'agradaria.

E.T.: Ara t'haig d'explicar tot això. Vam dir: - Fem aquesta edició i llavors parlarem amb en

Maeght, la galeria Maeght de París, que es quedi l'edició aquesta.

A.C.: Qui té l'edició de l'Oc? Era a Barcelona?

E.T.: L'edició de l'Oc era privada. Era en Prats, de fet. No tenia editorial i es va erigir com a editor i el Cabral va fer la seva feina del text i el Miró va fer aquests gravats, que ara veuràs. Jo vaig fer els gravats, les fustes; el Miró les va regravar. Tot això era tot un procés, llarguíssim, i llavors vam decidir, tots tres: el Cabral, el Prats i en Miró i jo, els quatre, de vendre en bloc tota l'edició, cent-trenta exemplars a en Maeght i que el Maeght, amb el producte de la venda aquesta, me'l passés a mi, i això em va permetre anar un parell de mesos a París.

A.C.: Això era la idea?

E.T.: Sí, i així va ser. Ells em van passar els diners i jo vaig anar a París un parell de mesos. Amb la meva dona.

A.C.: I va fer la seva feina. I com va ser l'experiència?

E.T.: Molt bona.

A.C.: Un parell de mesos, només?

E.T.: Va ser suficient. Llavors en Maeght va dir: - Això en portuguès no ho vendré, hauríeu de fer una traducció en francès. - Apa!

A.C.: Una altra vegada el mateix!

E.T.: Jo vaig fer això. Veus?

A.C.: Això és un colofó?

E.T.: No, això és la traducció del text del Cabral, en francès.

A.C.: Per què no es va fer igual?

E.T.: No, perquè això era informatiu, no pretenia ser una edició de luxe. Només pretenia documentar això.

A.C.: En francès?

E.T.: Era molt senzill tipogràficament, però aquí hi ha unes demostracions: Veus? Això era la taula on gravava el Miró. Això era la fusta i això són elements... Això és... aquesta, la minerva. Això és una llauna de sardines, que ell va trobar pel carrer, el Miró. Llavors ell va fer aquests dibuixos; jo els vaig passar a la fusta i ell els va acabar de gravar. Aquí hi ha la fusta gravada. Això és... la tela era estampada i la va estampar el Metràs, René Metràs, de la

galeria d'en Maeght; i llavors es va fer l'estampació.

A.C.: Aquest és vostè?

E.T.: Sí. Aquest sóc jo. Aquesta és la premsa que jo tenia a casa, imprimint.

A.C.: Una màquina professional.

E.T.: Això és la maça, quan jo treballava la fusta a casa. Encara la tinc, la conservo, aquesta maça. Això en va fer tonelades, de fusta.

A.C.: Això és l'estampat?

E.T.: Aquest és el René Metràs en "La cuina dels colors". Aquest és el pare del Metràs estampant la tela i això és la tela estesa.

A.C.: Això és a Barcelona?

E.T.: Sí, al Poble Nou, un barri de Barcelona, on tenia el taller la família Metràs. Eren de Lió, eren lionesos. Com pots veure, això era un lloc d'estampació. Això, el pare Metràs ho va estampar. Això és sobre el plat de la meva premsa amb les fustes. Hi ha una anècdota: això és una agulla de fer xarxa. Van fer una exposició a París amb tot aquest material. Van robar l'agulla aquesta.

A.C.: De quina dimensió era? Molt petita!

E.T.: Això era l'agulla mateixa, vaig imprimir amb la mateixa agulla.

A.C.: És interessant. La idea de fer l'assaig, de qui va ser? Va ser una proposta d'en Cabral?

E.T.: Jo t'ho explicaré; les coses tenen el seu origen. Jo, en aquells moments, en l'any quaranta i pico, a través d'en Miró, vaig conèixer un editor de Ginebra, suís, que es deia Cramer.

A.C.: Abans de fer el llibre aquest, vostè ja treballava amb Miró a Barcelona?

E.T.: Això mateix. En la Litografia de Barcelona. Les litografies, les vaig fer jo.

A.C.: Jo vaig sempre al museu a mirar-hi.

E.T.: Ja t'ho explicaré. La història de la litografia és un altre món. Llavors el Cramer, el suís aquell, típic: quadrat, una bellíssima persona, però recte, que no entenia quan li canviaves el punt de vista cap una altra posició, que ja estava perdut...

A.C.: No era com els ibèrics o els brasilers?

E.T.: No. Al Miró, en Cramer (ja et buscaré documentació per un altre dia; això és un altre

capítol, perquè crec que val la pena que tu el coneguis), li va proposar fer un llibre, no el tinc davant. Ja te'l deixaré. És un text del Paul Éluard que es diu "À toute épreuve", poeta francès. El Miró va fer una maqueta del llibre. D'aquesta maqueta va discutir en Cramer amb Éluard i això és el que vam fer a última hora: perfeccionar la maqueta. Havíem tirat les litografies i vam començar a fer aquest llibre.

A.C.: Quan va aparèixer el Cabral?

E.T.: En aquell moment és quan apareix el Cabral, quan estava fent jo el material del llibre per al Cramer. Partint d'aquesta possibilitat es va parlar amb el Miró. El Miró va dir: - Ja que el Cabral ha fet aquest text, fem una edició, d'acord amb en Prats, del llibre.

A.C.: El Cabral ja havia fet abans l'assaig? Ja el tenia fet?

E.T.: Ja el tenia fet. En posar-nos en contacte vam dir: - Això es pot materialitzar fent una edició d'aquest text, del Cabral. El tamany d'aquest llibre és exactament el de "À toute épreuve" perquè són les mateixes fustes. Ja t'ho explicaré un altre dia perquè això és un procés de mico, complicat. Com pots veure jo hi he estat rodejat, de tot aquest món. [...]

Ara, si vols, aniré a buscar "À toute épreuve". Passa una cosa. Si un dia vas a París arriba't a la Galeria Maeght, que encara existeix. Jo no n'he tret el trellat d'aquesta qüestió: perquè ell va anar a París amb l'edició completa, aquesta i aquesta. El que tu has vist al museu segurament és el llibre del Cabral, segurament va anar a parar al museu. I llavors tota aquesta edició, cent i pico exemplars més aquests, van anar a parar a cal... Jo no he sabut res més. No sé si ho van vendre o ho van llençar a les escombraries.

A.C.: Vostè té només aquest exemplar?

E.T.: És l'exemplar que jo em vaig quedar, dedicat pel Cabral.

A.C.: El més preciós el té vostè. Que li semblava a en Miró el que va escriure en Cabral d'ell? Li agradava a en Miró el que escrivia en Cabral d'ell? En aquella època el que es feia sobre Miró era sobre el seu punt de vista surrealista, de la imaginació, i en Cabral feia una altra cosa, molt diferent. Què li semblava a en Miró?

E.T.: Ell era un entusiasta del Cabral.

A.C.: Eren amics?

E.T.: Sí, sí, molt amics. Això és de Mont-roig, a la torre. Aquí estan parlant amb el Prats. Aquí hi ha el Prats.

A.C.: Cabral parlava català?

E.T.: No, parlava portuguès brasiler.

A.C.: Ell deia que parlava pernambucà, perquè tenia un accent molt fort del nord de Brasil.

E.T.: Era molt bonic. M'agradava molt sentir-lo, a ell. Modulava molt. Jo no sé si tot el Brasil parla igual.

A.C.: No.

E.T.: Modulava molt. Feia moltes guturals.

A.C.: Li era molt difícil, d'entendre'l?

E.T.: No. L'entenia perfectament.

A.C.: Vostè parlava en català i Cabral, en portuguès? Curiós. S'entenié perfectament?

E.T.: Exacte. Li deia alguna cosa en castellà, l'hi facilitava una mica, però no, normalment parlava en català amb ell.

A.C.: Parlaven de política?

E.T.: Ell era comunista, comunistoide.

A.C.: I vostè?

E.T.: No, no, d'això... d'esquerra. Tenia gràcia perquè la seva dona era catòlica. Ho saps?

A.C.: Era molt diferent?

E.T.: La dona no era d'una secta, però una especialista, diguem dins de...

A.C.: Com va ser la relació entre Brossa i Tàpies?

E.T.: Hi havia tot aquest món intel·lectual. Nosaltres havíem fet "El Dau al Set". En aquesta pàgina ho diu...

A.C.: "...recebeu no Rio de Janeiro a gran cruz da Ordem de Isabel a Católica concedida pela Casa d'Espanha..." No és aquí.

E.T.: Potser és després... Sí, a ell, això de ser filo-comunista, el va perjudicar. Quan va estar a Barcelona li van fer un expedient i el van enviar a Londres, és a dir, el van tornar a Brasil.

A.C.: Per què ho van fer, això? Per qüestions polítiques?

E.T.: Sí. Ho diu en aquest llibre.

A.C.: Ell va escriure una carta a Vinícius de Moraes. Parlem de "l'Algol".

E.T.: Aquí hi ha documentació. Aquestes són les fotos. En tinc tantes! Eren tintes japoneses, molt especials, es tintava amb pinzell.

A.C.: Són originals, quaranta-nou...

E.T.: Això són les mateixes: material que he anat recollint, que he anat conservant.

A.C.: Mai s'ha fet una exposició, per exemple, amb aquest material?

E.T.: No. Jo vaig fer un museu d'arts gràfiques. I ja està tancat.

A.C.: Per què?

E.T.: Jo tinc una teoria, que l'altre dia vaig explicar a una amiga: “Jo sóc una persona invisible”. Vaig a un cafè. Ja m'hi he trobat més de quatre i cinc vegades: - Un cafè, sisplau! - Sí. El cambrer va i ve, va servint el del costat, i al cap de dues hores em posa el cafè i quan torna el canvi, li torna al veí del costat, a mi mai me'l tornen.

A.C.: Quina és la teoria?

E.T.: No ho sé.

A.C.: Li agrada?

E.T.: No, no. Jo no en faig res. Rebo correspondència oficial de l'Ajuntament. De tant en tant arriben revistes de l'Ajuntament. Jo sóc el cap de casa i les envien a la meva dona i a mi no m'ho envien.

A.C.: Per un costat està bé, vostè no ha de fer cap gestió burocràtica, per altre costat, no tant bé.

E.T.: Un altre dia em vaig trobar en un cafè. Hi estava sol. M'assec allà. El cambrer aquell anava arreglant els gots. I passava. Cada vegada que passava jo aixecava la mà. Al cap d'una estona, que ell estava allà, era amb dues noies, que van seure al costat, i de seguida els va dir: - Què volen vostès?

A.C.: Eren noies! El cambrer es fixava més en les noies, és normal.

E.T.: Jo estava sol, em podia veure! En veure'm, a mi, em diu: - Què voldrà? I jo - Quan vulgui, faci'm un cafè. Saps què vaig fer? Quan em porta el cafè, m'aixeco i me'n vaig.

- Ja se'l pot prendre vostè! - li dic.

- Escolti, que m'ha de pagar el cafè! - em va dir el cambrer.

- Una altra vegada vigili més! - li vaig respondre.

Això m'ha passat sovint, això de tornar el canvi a l'altre.

A.C.: Vostè creu que amb la vida intel·lectual i cultural de Barcelona va passar el mateix?

E.T.: Igual. Jo vaig fer un museu, que hi ha coses sensacionals, peces úniques que no estan enlloc del món. Es va tancar el museu quan jo em vaig jubilar.

A.C.: Amb les peces a dins?

E.T.: Sí. Jo hi tenia unes premses en dipòsit. Al cap d'uns anys em va telefonar la directora de museus i em va dir: - Escolta Enric, aquelles premses, suposo que no les vols?

- Home i tant! - li dic.

- On vols que te les porti? - em va contestar.

- Porta-me-les a una rectoria que tinc allà al Pirineu. - Li demano.

I un camió de l'Ajuntament me les va portar. L'altre dia vaig parlar amb ell: - I el museu què?

- No tenim director ni conservador. I un que teníem no anava bé - em va dir. - Coneixes algú?

I jo: - Un company del meu fill, catedràtic de tipografia, precisament. Li vaig dir al meu fill: -

Digue-li a aquell noi. I ara s'han posat en contacte i sembla que aquest xicot se'n farà càrrec.

Tot aquest material meu ha anat "de rodes apilats" que diem nosaltres, d'un costat a un altre.

A.C.: Pensava que la Generalitat de Catalunya potenciava la cultura i tot el que fos la història de Barcelona.

E.T.: La majoria dels museus de Barcelona són de l'Ajuntament, són municipals. A Espanya hi havia dues maneres de fer museus: a Madrid hi havia uns senyors que s'inventaven: - Anem a fer un museu de tal cosa, anem a buscar un local. "El Palau dels Marquesos". Compren el palau.

A.C.: Senyors rics, imagino.

E.T.: I continuen: - Ara hem de nomenar un director, un conservador i un bidell. És clar, són persones que són necessàries.

- Ja estan nomenats..., i ara què fem aquí dintre?!

Aquesta és la manera de fer els museus a Espanya. A Barcelona era al revés. Hi ha tios sonats, com jo, que van acumulant coses, a casa; omplen la casa del veí; i quan hi ha peces que ja no saps ni per on sortir, llavors l'hi dius a l'Ajuntament, i et contesten:

- Ara hem de fer un altre museu?! I, remugant:

- Bé, bé, et fem el museu. I ara, on el posarem? Allà hi ha un forat...

Així s'han fet els museus a Barcelona.

A.C.: Però hi ha museus i museus, per exemple, la Fundació Tàpies...

E.T.: Això no és un museu, és una forma d'exhibició, en això no hi crec. Totes aquestes fundacions són només per lluir.

A.C.: Però són subvencionades per la Generalitat?

E.T.: No, per l'Ajuntament. Però tampoc. Hi ha una Fundació que té un fons per a això; i l'Ajuntament hi col·labora.

A.C.: Arnau Puig diu que vostè va ser un dels primers col·leccionistes de les obres de Tàpies, Cuixart i Ponç.

E.T.: Jo a casa tenia una premsa, com aquesta que has vist. Quan em vaig casar amb la meua dona, vam buscar un pis. Hi havia un en el barri antic de Barcelona, després del bombardeig, que havien ensorrat unes cases, van aixecar una casa nova. De la casa vella, que no havia quedat destruïda del tot, va quedar un tros d'edifici amb tres pisos. Quan va fer el propietari la casa nova, la va deixar separada un parell de metres perquè ho deien les ordenances i em va dir: - Si no m'ho fan tirar l'Ajuntament, vostè tindrà una sala gran a dalt. I no m'ho van tirar. Aquí vaig fer el primer taller. Llavors, com que jo vaig conèixer en Brossa l'any trenta-nou, en el servei militar a Salamanca, d'aquí va venir que ell després va conèixer el Ponç, el Cuixart, l'altre; perquè el Tàpies i el Cuixart són cosins germans i el Ponç hi vivia al carrer Balmes.

A.C.: Era una personalitat molt curiosa.

E.T.: El Ponç era el millor d'ells. Això, un altre dia parlarem d'en Ponç, era una peça apart. Ells venien a casa, va ser quan va néixer la meua filla, que va néixer molt petitona. Recordo que el Ponç va dir: - A on aneu amb aquesta criatura? Es morirà tan petita! Vés quina gràcia li ha de fer a una mare! Jo vaig començar allà, com que tenia el taller a casa, que jo ja feia coses, que imprimia coses per a mi, que el vaig ensenyar a gravar, els primers aigua-forts.

A.C.: Vostè va ser el mestre dels tres?

E.T.: El Cuixart tenia les claus de casa. El Tàpies anava a treballar, i el Cuixart i ell anaven a casa.

A.C.: Tenia molta confiança en ells.

E.T.: Ells van treballar la cosa gràfica.

A.C.: Quin dels tres era el més talentós?

E.T.: Diferents. Mira, el Ponç era el geni pur, el creador, no el creador, el que té una necessitat d'expressar. Ell és molt elemental perquè només sap dibuixar amb la ploma, és un dibuixant, no és un pintor, però amb la ploma pinta.

A.C.: Per què va anar al Brasil?

E.T.: Llavors es va casar. A través del Cabral i el Miró li van fer una recomanació per al Brasil.

A.C.: Cabral va influir perquè anés al Brasil?

E.T.: Sí.

A.C.: Miró va fer una carta de recomanació? A través de Miró va conèixer el [Ciccillo] Matarazzo. Matarazzo era col·leccionista també, d'això?

E.T.: Sí. Va ser per això que jo no vaig anar al Brasil, hi va anar el Ponç.

A.C.: Per què la revista "Algol" va tenir un sol número? Per què el públic no va respondre a la revista?

E.T.: Va ser un engrescament... venien a casa... Però tot això ho vam pagar nosaltres. "L'Algol" i tot això ho van fer, i ho vaig pagar jo.

A.C.: Ponç escriu... (vaig trobar l'Associació Ponç, que no la coneixia). Hi ha una frase de Ponç que diu: "Con Brossa fundo la revista Algol. Colaboran Enric Tormo, Arnau Puig, Jordi Mercader i Francesc Boadella" correcte?

E.T.: No, perquè ells no van fundar res, es va fer a casa.

A.C.: Diu "Con el tiempo se llamará a dicha publicación el padre del "Dau al Set". La editamos con gran lujo y con gran fe a un público que no responde. Resulta un fracaso económico que cae a las espaldas de Enric Tormo, la única persona solvente del grupo en aquel tiempo."

E.T.: Com pots veure, això és donar-li la volta, perquè ells no van fer res.

A.C.: No van ser els fundadors?

E.T.: Sí. Els fundadors van ser tots. Ara!, el que va fer l'edició i la materialització de l'edició va ser a casa, que precisament aquest taller és conegut com a "Que-res-es-cisa".

A.C.: Per què va ser un fracàs? No hi havia públic?

E.T.: No hi havia, no.

A.C.: I "El Dau al Set", va ser la continuació d'aquest projecte?

E.T.: No. Va ser una cosa apart, va ser un invent del Tharrats.

A.C.: Tharrats era un editor també?

E.T.: Tu ho tens, això?

A.C.: No.

E.T.: Això...has d'anar al museu.

A.C.: A la Fundació de...

E.T.: No. Això és al catàleg...

A.C.: Al catàleg de l'exposició. Hi vaig parlar amb la Concha Gómez. Però ara mateix l'exposició està al nord, a Santander.

E.T.: Això és al Macba. Això és el catàleg del "Dau al Set". Aquí hi ha molta documentació. Veus? Aquestes fotos són meves. Aquí els tens tots. Aquí hi ha el Brossa, el Cuixart...

A.C.: Molt bones fotos! El Brossa...

E.T.: El Cuixart. Aquest és el René; aquest, el Tàpies; el Ponç i el Tharrats. Això és una foto a casa del Tharrats. Totes aquestes fotos, que il·lustren aquí, són meves. Això és una gràcia del Brossa.

A.C.: Com era el Brossa?

E.T.: Li agradava fer rucades.

A.C.: Al Ponç també? una mica?

E.T.: Sí, sí.

A.C.: A vostè també?

E.T.: No, no gaire. Jo sóc molt sonso. Això és al Turó de l'Home.

A.C.: Vostè és el...?

E.T.: No, jo sóc el de la foto. Aquest és el Ponç i el Brossa. Totes aquestes fotos són meves. Hi ha una foto del Ponç, altra del Cuixart i amb la premsa meva; aquí hi ha el Ponç, amb la seva dona, quan es van casar, de viatge. Aquest és el Cuixart. Aquest és el Mathias Goeritz. Aquí hi ha una foto de París, on hi ha la meva dona i el Tàpies.

E.T.: Aquest és el **Voltor**, l'Àngel Ferran. Aquest home estava condemnat pel règim franquista, que el tenia arraconat. Tant és així que un dia em va explicar que hi havia un alumne seu que volia anar a pintar al Prado. I per tant havia de demanar permís... Aquesta és la meva dona.

A.C.: Maria Ballester. Aquest, el Cirlot, no tenia res a veure amb el projecte? Era surrealista i l'altre...

E.T.: Això és el número aquest especial del "Dau al Set".

A.C.: Per què vostè no va participar al projecte del "Dau al Set"?

E.T.: Sí. Jo hi col·laborava també, hi ha dos números fets meus.

A.C.: Els primers?

E.T.: No, no, mentre anava publicant... Això jo ho tinc a casa.

A.C.: Això és l'original?

E.T.: No, no. Els originals els tinc jo, a casa. Els tinc penjats al meu dormitori, perquè el que és curiós... (ho explico aquí, aquesta és la coberta) és l'únic cas que ells van treballar en una sola cosa. Això és el Tàpies, això és el Cuixart i això és el Ponç. És l'únic cas que ells van treballar junts.

A.C.: Després cadascú va fer el seu camí?

E.T.: Jo tinc un article publicat en una revista que es diu "El meu Dau al Set". Saps per què es diu "El meu Dau al Set"? Perquè cadascú explicava el seu "Dau al Set". Jo vaig explicar el meu.

A.C.: Com era el seu?

E.T.: El meu? Era una crònica, una exposició de fets, res més, sense posar criteris de valor. És la manera d'escriure, crec jo, perquè si no, massifiques la cosa.

A.C.: El que va passar és que vosaltres no teníeu una idea molt clara de la seva importància?

E.T.: Això no. Ho explico aquí.

A.C.: "... sovint hem vist la imatge de la coberta d'aquest catàleg fent referència a un número extraordinari de la revista "El Dau al Set", quan en realitat correspon a una plaqueta, que va acompanyar l'exposició de Cuixart, Tàpies i Ponç a la sala de l'Institut Francès a Barcelona i el text el va escriure Cabral. Per aquest motiu els pintors esmentats van proposar-ne la publicació a l'editor de la revista, a en Josep Tharrats qui, per motius editorials, es va veure obligat a refusar l'encàrrec."

E.T.: El Tharrats va dir: - No m'enredeu amb la història!

A.C.: No l'interessava "... en aquelles dates aquests artistes treballaven en les seves primeres sèries d'obra gràfica al taller Carders, 15, d'en Enric Tormo, per la qual cosa li ofereixen fer-se responsable de l'edició. Tormo va acceptar la comanda i va preparar les maquetes corresponents a fi d'establir els aspectes estètics, formals i tècnics necessaris per tenir cura de la realització. El concepte de número extraordinari es produeix, primer pel canvi de format i segon, perquè no forma part de la col·lecció de la revista del "Dau al Set".

E.T.: Perquè el Tharrats es va desentendre. Va dir: - No m'enredeu! Jo ja faig el meu número i va dir: - Parla amb en Tormo, que ja ho farà.

A.C.: Era un autoritari, el Tharrats? Feia el que volia, i els altres col·laboraven més. "... la plaqueta de l'exposició de 1949 és l'únic cas en que els tres artistes col·laboren en la realització de l'obra gràfica."

E.T.: Això és al Macba. És molt interessant, aquest número. Això és el catàleg. Llavors, quan es va fer la idea, va venir en Brossa a casa i diu: - Mira, ja hem parlat amb el Prats. Sempre anaven a parlar amb en Prats. I el Prats diu: - Això està molt bé. Endavant, endavant! I jo amb

aquest “endavant” del Prats vaig fer tot això.

A.C.: Quants anys tenia el Prats? Quina era la diferència d'edat entre el Prats i el grup?

E.T.: Prats era molt més gran, com Miró. Miró tenia vint anys més. Jo vaig fer aquestes fotografies d'ells, les quatre fotografies. Això ho vaig fer jo a casa amb una màquina gran, de nou per dotze, no, de tretze per divuit, una màquina d'aquelles de fusta, antiga i llavors vaig fer el dibuix. En Cuixart va dir: - Jo després faré uns dibuixos a sobre. Diu: - Mira, farem una cosa, perquè quedi bé, perquè el negre sigui intens, el farem apart; perquè si ho fem a la fotografia, doncs queda gris, el negre, o bé l'altre s'endureix. I així es va fer. La tècnica és la següent:

A.C.: Ho van fer amb molta cura?

E.T.: No, ja veuràs: Es fan unes ampliacions fotogràfiques de la fotografia amb paper cartolina mat, fotogràfica mat, i es deixa molt gris, que es vegi una mica. Quan ja està, es dibuixa amb tinta xinesa, a sobre d'aquella fotografia. El Cuixart va anar fent tots aquells dibuixos a sobre de la fotografia. Un cop ja està dibuixat, llavors s'agafa una cubeta amb cianur potàsic i poses la fotografia a dins i llavors el cianur es menja la fotografia; la tinta xinesa queda salvada. Ha separat una cosa de l'altra. Llavors el fotogravador fa dos gravats, un per a la fotografia i un altre per a la ploma, pel dibuix. Llavors s'han d'imprimir una altra vegada.

A.C.: Què complicat!

E.T.: T'explico aquesta història perquè això, en el fons, són diners. Això ho vam haver de pagar nosaltres, la meva dona i jo. I quan ja va estar, vaig anar a veure el Prats i li vaig dir: - Què et sembla? I en Prats: - Estupendo! Què bonic! Queda molt bé! Dic: - Escolteu. Porto les factures, jo. I ell: - Quines factures? I el Brossa: - Vaig dir que ho trobava molt bé, però res més! La meva dona no en va vol sentir a parlar. I no solament això, quan venia a casa, el Brossa... el pa amb tomàquet...

A.C.: Per què vostè era el més solvent, del grup?

E.T.: Era l'únic que estava casat i treballava. Va ser una història... de vegades la meva dona té raó; no, de vegades no, sempre té raó, perquè havíem tingut disgustos, tot això vol dir diners i amb la canalla petita... Aquesta ha estat la nostra vida.

A.C.: Puc preguntar sobre el Cabral?

E.T.: Sí, sí, sí.

A.C.: Vull saber exactament com i quan va conèixer vostè en Cabral? O aproximadament.

E.T.: A l'any cinquanta vam fer això... Ara, quan vam arribar a conèixer-nos? No ho sé. M'és molt difícil, ara. El Cabral vivia al carrer Muntaner.

A.C.: Ell va viure també a Castelldefels.

E.T.: Però on tenia el pis era al carrer Muntaner. Quan va marxar el va llogar al Santos Torroella, que es va quedar el pis del Cabral, i la impremta, allà. El Santos Torroella era casat i tenia una dona que es deia Maite, Maria Teresa¹²⁰. Aquesta noia era falangista. [...] Tant és així que conec una anècdota molt trista. Perquè resulta que aquesta noia es va formar a les "Juventudes Franquistas". Al Castell de la Mota hi havia la Sección Femenina. I ella va anar a la Sección Femenina del Castell de la Mota. Tots sabíem que era falangista, però ella ho dissimulava. Tanmateix una vegada, que estava a París, a les vuit del matí, que ens trobàvem amb en Miró, preniem un cafè i ens anàvem a la Litografia Morleau [?]. I em diu – Sabeu qui està a París? - No ho sé pas – dic jo. I ell va dir – La Maite, no ho sabeu? De cop i volta, es presenta la Maite. I és que ell va rebre una carta o un telegrama dient "Le espero en la estación d'Austerlitz, donde está el tren, ordeno y mando". El Miró diu: - Què passa? Aleshores se'n va allà a Austerlitz. Baixa la Maite i diu: - He venido para que usted me acompañe a hablar con Maeght para que nos preste unos cuadros para una exposición que tenemos que organizar en España.

A.C.: Això perquè ella treballava pel franquisme?

E.T.: Sí. El Miró es va quedar fotut; i ara què li diria a aquesta dona? El Miró era molt diplomàtic. No es comprometia mai. Sempre deixava una porta oberta. Només parlava quan en tenia ganes, si no, era una estàtua de sal. I li va preguntar el Miró a la Maite: - ¿En qué hotel se hospeda? I ella va contestar: - ¿Es que no me has reservado habitación? - No. - No hi ha habitació al Pont Royal?- No. No sé... si quiere venir al hotel mío, es un hotel caro. - No, no, es igual, sólo es unas horas.- Agafem un taxi cap a Pont Royal. Em dirigeixo al taulell – això ho explicava el Miró – i li dic al recepcionista: - Vinc amb aquesta senyoreta per una habitació ... I l'home: - Sí, sí, no es preocupi. - L'home ho va entendre al revés! I la va posar a l'habitació del costat. El Miró s'enfilava per les parets. I va dir: - Ara no podem parlar amb la Pilar perquè allà hi haurà la Maite...

A.C.: La va acompanyar, a veure el Maeght?

E.T.: El Miró va dir: - Tinc molta feina. M'he de trobar amb el Tormo. La Maria Dolors, la filla, que parla francès, l'acompanyarà. Es troben amb la Maria Dolors, es fan un petó i entren a cal Maeght, que els rep. I es presenten la Maria Dolors i el Maeght diu: - Est-ce que vous parlez français? i ella contestà: - No, yo sólo hablo alemán!

A.C.: Dir-li això a un francès és molt greu.

E.T.: La Maria Dolors anava fent de traductora; parlant en castellà amb la Maite i parlant en francès amb en Maeght. El Maeght va veure la història, com que el Miró ja li havia telefonat, i li va dir - Engega-la a dida! Li va traduir la resposta: - Miri, sentint-ho molt, però, de moment, nosaltres no volem col·laborar amb l'Espanya, mentre hi hagi aquell home al govern. L'altre tenia perfectament el dret, a dir-li, el Maeght. La Maite es va quedar fotuda.

¹²⁰ Maria Teresa Bermejo o Maite Torroella, viuda de Rafael Santos Torroella.

A.C.: Miró es va quedar com si no tingués res a veure amb la situació.

E.T.: Després ens vam trobar i la Maite, plorant, perquè se n'anava buscar el tren, marxava. Es veu que havia fet el paperàs a Madrid: "que jo, que tal, que sí, amb Miró... "

A.C.: Va ficar la pota?

E.T.: Li vaig dir: - Ja t'ho podies esperar això, Maite, que no saps com està el món?

A.C.: Quan va tornar, la van fer fora?

E.T.: Va haver de dir que no li havien deixat els quadres. Històries com aquestes et podria explicar moltes. T'explicaré ara l'entrada del Tàpies a casa del Maeght. També és d'antologia. El Tàpies havia patit dels pulmons. Estava a París amb una beca de l'Institut Francès. L'Institut Francès... Monsieur Lafontaine, va donar una beca al grup dels tres.

A.C.: Però només va anar en Tàpies a París?

E.T.: Espera. Llavors va arribar la realitat. El Ponç diu: - Escolteu, aneu vosaltres a París, deixeu-me estar tranquil. Per dos reals no vull anar a París. Va ser el més realista. El Cuixart, com que era el cosí, més petit, i el Tàpies més gran, aleshores Monsieur Lafontaine diu: - Escolti, la beca ha de ser nominal, hem de donar la beca a un de vostès dos, en el sobreentès que vostès s'ho repartiran.

El Tàpies mira el Cuixart i el Cuixart mira el Tàpies: - No! - No, tu que ets el meu cosí! I l'altre: - No, tu ets més gran! - No, a nom teu, tu ets el meu cosí! I el Tàpies va signar.

A.C.: És veritat que Cabral va comprar quadres de Tàpies?

E.T.: Sí.

A.C.: Ell mai parla d'aquest tema. El que diu el biògraf del Cabral, perquè Cabral no parlava gaire, el que diu el biògraf és que Cabral va comprar en el moment que Tàpies necessitava...

E.T.: Sí, sí... i em penso que algun d'aquest quadres el tenim nosaltres, perquè un empleat del consolat ens el va vendre a nosaltres.

A.C.: I com?

E.T.: En Cabral li devia dir: - Ven-te'ls tu.

A.C.: Es va fer així? No es va quedar amb els quadres?

E.T.: Sí, sí.

A.C.: Per què ho feia?

E.T.: Per protecció. Tornant a allò de París. El Tàpies, que estava malalt, vivia amb una família catalana a Saint Cloud, un poblet al costat de París, a la banlieu. Una línia d'autobusos anava fins allà. Parlem amb Cuixart: - Anem a veure el Tàpies per fer gestions per anar a veure el Maeght. Vam anar allà, a Saint Cloud. Ens tens el Cuixart, el Tàpies i jo, amb un parell de quadres cadascú, agafant l'autobús a Saint Cloud cap a cal Maeght. Ens presentem allà, a la Galeria Maeght. Jo, com que coneixia l'intrínquil de la Galeria: hi havia el secretari del Maeght, Monsieur Clarieu que era una bellíssima persona, i sempre quan em veia xerràvem i tal... Ens presentem allà amb els sis quadres. Demano per en Clarieu i: - Et presento el Tàpies i el Cuixart i tal - Enchanté. I jo: - Veníem per parlar amb el senyor Maeght. El secretari va dir: - No sé si els podrà rebre perquè està molt ocupat. Espereu-vos aquí. Deixem allà els quadres apilats, a la paret. Allà drets, esperant. Surt el Maeght, i el Clarieu el para i li diu: *Ici Clermont, nous sommes avec Tàpies, avec plaisir...!*

I en Maeght va dir: - Ah! *Excusez-moi! Excusez-moi! C'est un plaisir... Laissez-les là! Enchanté Monsieur.* I se'n va. Així va ser l'enredada del Tàpies amb el Maeght.

[...]

Són històries d'aquestes... Hi ha una de trista, del Clarieu. Ja t'ho ensenyaré, un altre dia ja t'ho buscaré. Un dia vaig anar a la Galeria. Trobo el Clarieu enfurismat, nerviós i li vaig dir: - *Vous êtes nerveux?* I digué: - Estic desmuntat! I jo: - Què li ha passat? I ell: - Vaig rebre una notificació de la duana francesa, que es presentés el Maeght, a la duana francesa, o jo com apoderat. Vaig anar jo perquè el senyor Maeght no hi va. Arribo allà. El duaner ens rep: - Jo sóc l'apoderat, si vol veure els documents. I el duaner, molt oficial, mirant els certificats, ens diu: - Escolti, vostès a què es dediquen? El Clarieu es queda fotut: - Doncs a l'art. - *Vous êtes de l'art?, de quel art?* - De l'art. De quadres, pintures. Agafa el sobre, l'obre... i diu: - Això és art?

A.C.: I què era?

E.T.: Unes fotografies de nus de senyores. Blam! I, sorprès el duaner: - Això és l'art que vostès venen? - Home, no! - va dir el Clarieu Hi ha una col·lecció d'aquestes fotografies, que estan a la Fundació Miró. El Gomis, que és el fotògraf, que era amic d'en Prats i feien fotografies de nus artístics. Ara ve la qüestió: Segons la llei francesa, quan el nu femení duu pèl és pornografia; quan no duu pèl és art.

A.C.: Quines històries!

E.T.: Es va quedar fotut, l'home! El Clarieu va dir: - La tornem al remitent. Jo no hi tinc res a veure!

Després vaig trobar una fotografia d'una exposició que van fer a la Fundació Miró, on hi ha unes fotografies d'aquestes, que apareixen amb pèl. És a la col·lecció Gomis, que és un fotògraf, bé, un "dilettante", amic del Miró.

A.C.: I vostè on vivia a París?

E.T.: A París? Jo vaig viure a la Ciutat Universitària.

A.C.: Quant de temps?

E.T.: Un parell de mesos. Després amb la meva dona, cada any anàvem a París. La vida a París estava molt bé. El Miró ja m'ho va dir: - Ara que teniu contacte amb aquesta gent, heu de tenir en compte una cosa, no passeu dos anys sense anar-hi. Encara que sigui agafar el tren, baixar de l'estació, visitar els amics i donar la volta. Si deixeu més de dos anys es perd la idea. És una recomanació que em va fer en Miró.

A.C.: Vostè encara viatja a París?

E.T.: No, ja no. Després ens hem decantat més per Itàlia, per Florència. Té l'avantatge que hi ha una línia de aviació petita, que va de Barcelona a Florència. És una companyia petita, d'avions petits, que va a Florència.

A.C.: Voldria fer algunes preguntes més, precisament sobre el Cabral. El temperament de Cabral, com era?

E.T.: Era molt suau.

A.C.: Era més de seny que de rauxa?

E.T.: No, jo no li havia conegut rauxa. Potser la nostra relació no permetia enrauxar-se gaire, no? Jo sempre l'havia trobat molt cordial i entregat.

A.C.: Tenia aquesta cara de... Fa una cara de rabiós, però no...

E.T.: No, no, molt suau. El fet de parlar en portuguès, accentuava això, per la llengua.

A.C.: Ell s'interessava per la literatura, l'art de Catalunya. Com era la seva biblioteca? Que tinc molta curiositat sobre aquest tema.

E.T.: Jo no l'havia fullejat.

A.C.: Comprava llibres d'autors catalans, espanyols?

E.T.: Sí.

A.C.: I els toros, li agradaven?

E.T.: Sí.

A.C.: I a vostè?

E.T.: No, bé... com a espectacle, sí, però no tenia gaire entusiasme.

A.C.: Ell en tenia molt, d'entusiasme?

E.T.: Sí.

A.C.: Quines eren les convergències o afinitats amb en Cabral?

E.T.: Més que intel·lectuals eren professionals. Ens interessava la tipografia els tipus de lletra, l'arquitectura gràfica. Conversàvem. Féiem els projectes.

A.C.: És veritat que Cabral obria la seva casa per xerrades entre escriptors?

E.T.: Jo no hi havia anat mai.

A.C.: Ell era més reservat?

E.T.: Sí. Com que hi havia aquesta dualitat en la relació amb la seva dona, una dualitat espiritual, hi havia una certa fredor familiar. De vegades, jo anava a casa, la saludava i - Bon dia! - Bon dia! I només quan la veia. Hi havia una certa fredor.

A.C.: Ho entenc.

E.T.: Res més?

A.C.: Apart de "O Livro inconsútil" el 1949 Tormo i Cabral editen junts "Deu litografies". Hi havia un objectiu precís dels editors? Van editar algun llibre més?

E.T.: No. D'aquestes litografies, et podria oferir alguna de solta. Tenim una posada a la paret. Són deu litografies emmarcades que cobreixen tota una paret.

A.C.: Són les primeres obres de Ponç?

E.T.: Sí. També són significatives, aquestes litografies, perquè la tècnica litogràfica també és molt especial. L'origen de la litografia, com el seu nom indica, és una pedra calcària, que té la virtut d'absorbir el que se li posi al damunt. Si li poses una grassa ho absorbeix. Si prepares la superfície d'aquesta pedra fina, ben polida, la prepares amb un àcid nítric o amb goma aràbiga crea, en la superfície de la pedra, un carbonat de cal que la impermeabilitza. Llavors l'aigua no penetra. Si tu dibuixes a una de grassa, i poses aquesta preparació a la part grassa no s'agafa. Però a la part descoberta, sí. Vol dir que una zona és assimilable a la grassa i l'altra no ho és. Mentre sigui humida, la tinta no s'hi agafa. Aquesta és la dualitat a una sola superfície: física, i d'altra banda està separada químicament, físicament sí és una superfície, però químicament, no, per la reacció de la humitat i grassa. Aquest és el secret: Si tu mulles la pedra, queda humida, però on hi havia la grassa és seca i s'hi agafa la tinta, perquè és grassa, però allà on està humida no s'hi agafa.

A.C.: Vostè va ensenyar litografia, molts anys?

E.T.: Sí. Amb aquesta impremta que tinc, que vaig treballar, quan vaig sortir dels salesians. Com que era una escola molt gran, hi havia una secció de litografia i una altra de tipografia. Eren separades, era un altre amo. Mentre treballava a la tipografia, a hores perdudes, anava a la secció de litografia i feia dibuixos sobre la pedra.

A.C.: I quina tècnica li agrada més?

E.T.: Feia per aquesta gent faixes per a caramels. Tenia un client que feia caramels. A hores perdudes, que no tenia feina, feia litografia. Per això conec totes les tècniques.

A.C.: Encara ara ho practica?

E.T.: No, ja no, fa molts anys però, vaja! Ho puc fer. Hi ha una dita catalana que diu: "Qui ho té al néixer no ho deixa en créixer."

A.C.: Hi ha una dita en portuguès, que la idea és la mateixa.

E.T.: Hi ha una altra dita: "De puro aprendido, lo tengo olvidado."
Quan una cosa la tens a dins, ja no te'n recordes, però la tens a dins.

A.C.: És automàtica. Una última pregunta. Després de marxar de Barcelona, Cabral va mantenir una correspondència?

E.T.: No, perquè es va quedar amb aquell regust que hi havia una cosa política entremig i només quan va estar destinat a la costa francesa... Com es diu la ciutat aquesta?

A.C.: Marsella?

E.T.: Sí. Alguna vegada, que venia a Barcelona, em telefonava i ens veiem a l'hotel. Però era un tracte, diem, més oficial, per parlar d'aquell, de l'altre. I jo, com que ja tenia a sobre la cosa del museu, estava molt ocupat.

Per acabar, m'agradaria llegir-li el poema que Cabral li va dedicar a vostè. El coneix?
"Paisagem tipográfica".

E.T.: Sí.

A.C.: "Paisagem tipográfica"

Nem como sabe ser seca
Catalunha no Montblanc;
nem é Catalunha Velha
sóbria assim em Camprodón

A paisagem tipográfica
de Enric Tormo, artesão,
é ainda bem mais simples
que a horizontal do Ampurdán:

é ainda mais despojada
do que a vila de Cervera,
compacta, delimitada
como bloco na galera

A paisagem tipográfica
de Enric Tormo, impressor,
é melhor localizada
em vistas de arte menor:

na pobre paginação
da Tarrasa e Sabadell,
nas interlinhas estreitas
das cidades do Vallés,

nos bairros industriais
com poucas margens em branco
da Catalunha fabril
composta em negro normando.

Nas vilas em linhas retas
feitas a componedor,
nas vilas de vida estrita
e impressas numa só cor

(e onde às vezes se surpreende
igreja fresca e romântica,
capitular que não quebra,
o branco e preto da página)

foi que achei a qualidade
dos livros deste impressor
e seu grave ascetismo
de operário (não de Dom).

És un elogi, i tractant-se de Cabral, és un dels majors elogis que li podia fer, a vostè!

E.T.: Això, m'ho obsequies, a mi?

A.C.: No, perquè és l'únic que tinc, però ho vaig demanar a una persona que m'ho enviés de Brasil. És del llibre "Paisagens com figuras". Ara ve un amic i l'hi demanaré. Perquè, això, jo treballo moltíssim i ho faig amb llapis, i ho tinc subratllat.

E.T.: Jo també tinc el vici de subratllar i posar notes.

A.C.: Quan el llibre és teu, per què no? Bé, moltes gràcies per tot.

E.T.: Aquí hi ha unes làmines, amb tintes japoneses, fetes amb colorant vegetal i aigua de arròs (el midó).

PILAR GÓMEZ BEDATE

A.C.: Ángel Crespo y Cabral se conocieron en el año 1960. ¿En qué circunstancias se conocieron y qué carácter tenía esa relación, eran amigos o solamente colaboradores?

P.G.: Fueron amigos. En principio fueron amigos. Se conocieron en el ambiente de los escritores de Madrid. Ya se habían conocido, creo, anteriormente por correspondencia cuando Cabral estaba en Barcelona y se interesaba por el arte de vanguardia. Y después se conocieron directamente en Madrid y congeniaron muy bien. Estaban muy de acuerdo estéticamente. Y fueron colaboradores.

A.C.: Has dicho que cuando Cabral estuvo aquí en Barcelona le interesaban las vanguardias del arte. ¿Ahí buscó a Crespo?

P.G.: Aquí en Barcelona él estaba en relación con Joan Brossa y con la gente de *Dau al Set*. Ángel también lo estaba desde Madrid, porque eran las pocas vanguardias que habían en la España del momento. Eran las vanguardias de post-guerra que intentaban, que querían recuperar el espíritu de las primeras vanguardias.

A.C.: ¿Él colaboró en la revista de *Dau al Set*?

P.G.: ¿Ángel? Ángel no colaboró. Los autores de “*Dau al Set*” colaboraron en la revista de Ángel. Pero él, que yo sepa, no.

A.C.: ¿Ángel y Miró se conocían?

P.G.: Pues no lo sé. Directamente creo que no se llegaron a conocer. Ángel colaboró en un número de Papeles de *Son Armadans*¹²¹ que se lo dedicó a Miró, cuando Miró estaba en el exilio. Miró le mandó un dibujo suyo dedicado. Pero después creo que no llegaron a conocerse, ni antes del exilio de Miró, ni después llegaron a conocerse.

A.C.: ¿Cómo surgió la idea de publicar una Revista de Literatura Brasileña en España? Y ¿de quién fue la idea?

P.G.: La idea surgió porque precisamente Ángel Crespo y Cabral coincidían en puntos de vista estéticos y políticos. Cabral de Melo estaba muy comprometido no solo con la literatura brasileña, sino con los cambios sociales y políticos en Brasil. Y Ángel lo estaba con la literatura española. Tenían puntos de vista parecidos con relación a la estética marxista, a los dogmas del realismo marxista. Los dos estaban en contra en aquella primera época. Cabral había pasado por la poesía pura, por las vanguardias y Ángel también. Pero los dos estaban en un momento en que les interesaba mucho el realismo. En la embajada de Brasil en Madrid había un boletín cultural de poca importancia. No sé si la idea fue primero de Cabral, no sé si fue primero de Ángel. Ángel colaboraba haciendo artículos sobre autores brasileños. No sé de quién surgió la idea primero. Pero el caso es que pensaron que estaría muy bien que aquel boletín se transformara en una revista cultural, dados los medios del conocimiento del ambiente cultural brasileño y español y los propósitos estéticos que tenían.

A.C.: ¿Se acuerda a través de qué autor llegó Ángel a la literatura brasileña? ¿Fue a través de los portugueses antes, que él también traducía?

¹²¹ Se refiere a la revista fundada y publicada por Camilo Jose Cela.

P.G.: Esto no te lo puedo decir. Porque, claro, cuando yo le conocí, en el ambiente en el que se movía en Madrid... Él era un lusitanista. Entonces, en el ambiente de los lusitanistas debió ser muy normal encontrarse con los brasileños de la embajada.

A.C.: ¿Pero no había muchos lusitanistas en aquella época?

P.G.: No. Había muy pocos. Entonces era muy raro, gente que conociese algo, que se preocupase algo por la literatura de Brasil. Tendría que refrescar la memoria para ver quiénes eran.

A.C.: Si buscamos en *Deucalión*... Sería interesante hacer un memorial: rescatar por dónde empezó. ¿Él se interesaba solamente por la poesía o por la prosa también?

P.G.: Por la prosa también. Principalmente por la poesía, pero le interesaba todo. Le interesaba también la prosa, la historia y todos los temas culturales.

A.C.: Yo pensaba en esa pregunta como traductor. Me planteaba la pregunta como traductor. Porque claro, él, como ensayista, abarca muchas cosas.

P.G.: Sí, como traductor le interesaba la poesía. Lo que tradujo fue poesía. Aparte de que alguna vez tuviese que traducir artículos de prosa para la revista, artículos que le enviaban de Brasil autores brasileños y que todos colaborábamos en la traducción de estos artículos. Pero, aparte de esto, su empeño particular fue por la poesía, o por la prosa muy creativa, como la de Guimarães Rosa o la de Nélide Piñon, esta prosa que es poética.

A.C.: Cuando dices “todos colaborábamos”, ¿quiénes eran? ¿Era un grupo de personas interesadas?

P.G.: Sí, él reclutó en seguida, en Madrid, entre sus amigos, gente a la que encontraba propicia para esta colaboración: Gabino Alejandro Carriedo, Carlos de la Rica, que eran colaboradores constantes. Esto lo encontrarás en la revista, los nombres de los colaboradores españoles, porque todos eran de aquí. A los colaboradores los encontraba entre sus amigos del mundo cultural. Les pedía que hiciesen traducciones, que hiciesen reseñas de libros.

A.C.: Pero, él fue como un gran divulgador. Él fue la persona central. ¿verdad?

P.G.: Sí, además, es increíble, porque con lo difícil que era tener correspondencia regular con un país tan alejado de España, como es Brasil. Era un afluir constante de correo. Ángel tenía un apartado de correos en Madrid, en la oficina central de Cibeles y una de las cosas que hacía todos los días era pasarse por este apartado. Estaba lleno siempre de cosas brasileñas: libros, periódicos, una correspondencia regular. Logró tener una relación intensísima con el mundo brasileño.

A.C.: Me parece importante buscar qué fue lo primero que tradujo el autor, de dónde empezó el interés. Lo buscaré en *Deucalión*.

P.G.: A ver si encuentras a algún brasileño. Probablemente yo lo haya visto en alguna ocasión, pero no lo recuerdo.

A.C.: Antes, también en la R.C.B [*Revista de Cultura Brasileña*] ya había ese interés. Y otra cosa que me habías contado: Él conocía bastante los movimientos vanguardistas de Brasil, pero se acercaba más a los concretistas. Quería que me explicaras un poco por qué y a quién conoció y cuáles eran los temas del concretismo que le interesaban a él.

P.G.: Le interesaba la objetivación del mundo. Esto era algo que siempre le había preocupado, la naturaleza de la realidad. Esto aparece desde sus primeras preocupaciones estéticas. En la naturaleza de la realidad hay una lucha entre subjetivización y objetivización. Y la objetivación que veía que lograban los poetas concretistas le interesaba enormemente.

A.C.: ¿En eso coincidía con Cabral? ¿Eran dos intelectuales que buscaban la naturaleza de la realidad?

P.G.: Sí, en aquellos tiempos coincidía muchísimo con Cabral.

A.C.: Ahora quería saber algo de las semejanzas y diferencias poéticas entre ellos. Y empiezo con la cita de los diarios de él: “No quiero la poesía-flor, sino la poesía-estalactita.” Y otra: “La poesía no es la palabra en el tiempo, sino la palabra en su sitio.” Aquí me parece ya que hay un acercamiento. Yo te pregunto: ¿en qué medida coincidían y en qué se alejaban?

P.G.: Yo creo que en la época en la que colaboraron coincidían en mucho. A Ángel le interesó muchísimo esta condición que está de acuerdo con el aforismo que acabas de leer, de la poesía-estalactita, esta condición de arista seca, dura, esculpida, de la poesía de Cabral, le interesó muchísimo. Y hay una influencia de Cabral en su propia poesía, que sería interesante estudiar en aquella época.

A.C.: ¿En cuál específicamente?

P.G.: Pues en la época de *Poesía de España*¹²².

A.C.: Eso sí que es importante.

P.G.: Le interesaba el poema como objeto y la palabra como objeto. Entonces, esto lo encontraba muy realizado en la poesía de Cabral y se sintió muy de acuerdo con ello. Le interesaban los temas sociales. En esto coincidían también. Después, más adelante, Ángel evolucionó en un sentido mucho más espiritual que Cabral. Entonces ahí es donde comenzó a haber divergencias.

A.C.: ¿Y eso tiene que ver con el postismo o no? Me parece que el postismo no es muy cercano a los planteamientos de Cabral.

P.G.: Claro.

¹²² Revista fundada con Alejandro-Gabino Carriedo y que tuvo sus actividades entre los años de 1960-1963.

A.C.: Sí que hay algo de la estética, pero, en definitiva, se planteaba algo más lo de la construcción. ¿Cuando Ángel se aleja de esta construcción, es que se está acercando al postismo o no?

P.G.: Creo que son dos caminos diferentes. No tengo muy presente la estética primera de Cabral, aquello sobre lo que trabajábamos nosotros, pero lo encontrarás en los artículos que hicimos en común con Ángel. Pero creo que la línea de Cabral ha sido siempre muy racionalista y que en él ha primado el ingeniero, como dice su libro, y el arquitecto. Él es muy afín a la poesía de Valéry. Ángel tenía esa parte, pero no solo esa parte, en su estética. Ángel había empezado en su época de postista y se había interesado mucho por la parte hermética y ocultista del postismo, de las vanguardias, del surrealismo, del simbolismo.

A.C.: Como a Pessoa también le interesaba.

P.G.: Eso es. Le interesaba lo oculto, el mundo espiritual, lo que hay detrás de las apariencias. En esto se separaba de Cabral. Después, la poesía posterior de Ángel, la poesía de después de los años sesenta fue encaminándose otra vez hacia el mundo espiritual. Fue renovando sus antiguos contactos con la literatura de tipo hermético y a esto le llevó mucho su trabajo en Dante. Cuando empezó la traducción de Dante y, debido a ello, todas las lecturas a las que le llevaba esta traducción, le hicieron entrar de nuevo otra vez en relación con la literatura espiritual y le abrieron el camino para que se siguiese interesando por este tipo de literatura, se renovase su interés en este tipo de literatura y la incorporase también a su propia poesía.

A.C.: Interesante eso, porque yo no veía el punto de conexión. Tengo que mirar las fechas del postismo, cuándo fue que estuvo más cercano a los postistas.

P.G.: Claro, porque para los postistas era importante la magia y, por supuesto, el surrealismo y el juego con lo desconocido, con el más allá, con el pensamiento oriental, es decir, tenía un interés muy esotérico, el postismo. Y, a la vez, desde el punto de vista de la construcción del lenguaje, era muy riguroso. El postismo fue una mezcla muy curiosa, porque fue un sincretismo y Ángel aportó a este sincretismo también en su época de postista. Y lo incorporó a su propia poesía.

A.C.: Sí. Está poco estudiada la influencia del postismo.

P.G.: Bueno, porque se ha estudiado el postismo como algo más de tipo formal, que como algo de tipo espiritual.

A.C.: ¿No se habló mucho de los temas que trataba?

P.G.: Porque a los postistas les interesaba mucho el tema de la muerte, de la supervivencia, de ultratumba. Entonces esto aparece muchas veces como un juego, pero era más que un juego. Era todo un mundo de pensamiento que les interesaba. Y en eso Ángel se separó de la última época de la poesía de Cabral.

A.C.: Leí en sus diarios que Crespo afirma que Cabral se convirtió en el predecesor de los

movimientos vanguardistas, que hicieron eclosión en Brasil a partir de 1956. Más tarde, en los diarios de 1979, Ángel declara que admira la poesía de Cabral, pero que ella ha sido, a la larga, la causa de la pérdida de muchos jóvenes talentos brasileños. A mí me gustaría entender cuál es el punto crucial de la crítica.

P.G.: A mí me da la impresión, es mi opinión, de que pensaba que tanto racionalismo había secado las fuentes de la inspiración.

A.C.: Tal vez Cabral lo haya reconocido al final. En unas entrevistas decía: “Yo ya fui al punto máximo de lo que me proponía.”

P.G.: Yo recuerdo que cuando Ángel hizo este libro, esta antología de Cabral para el premio *Reina Sofía* – pues estuvo leyendo la última parte de su poesía – encontró muy poco que elegir entre esa última parte.

A.C.: ¿Cree que tiene que ver con algo folclórico sobre Andalucía, Sevilla? (Cabral no daba un tratamiento folclórico, en el sentido despectivo, a los temas de Andalucía, del sur, me parece”

P.G.: Pero a eso a Ángel le gustaba mucho.

A.C.: Sí, pero hay un poema al que Ángel hace una crítica: “*Alguns toureiros*”, que a él no le gusta, porque él veía ahí un componente folclórico, que a él no le terminaba de gustar.

P.G.: Pero a lo mejor es que lo encontraba superficial. Porque los poemas del “Cante Jondo” le gustaban muchísimo.

A.C.: Siguiendo con las citas de Ángel, de 1979 también, él afirma: “Todo lo dogmático, todo lo racional en exceso, todo lo planificado va contra la creación poética, que es, antes que nada, exploración de lo desconocido, sorpresa y libertad.”

P.G.: Ahí tienes todo lo que yo te acabo de decir.

A.C.: ¿Había discusiones críticas sobre las diferencias que había entre ellos o no?

P.G.: No hubo tiempo. Porque ellos, cuando se veían, en la época de su colaboración, estaban muy de acuerdo en todo. Entonces, las diferencias no se planteaban. Después no tuvieron ocasión de relacionarse, porque, además, Cabral no escribía cartas. Entonces, cuando le vio Ángel la última vez, que yo no estuve en Madrid, que tenía clases, que no pude ir, que fue cuando le dieron el premio *Reina Sofía* y ya hacía muchos años que no se habían visto, fue un encuentro de amigos. No fue el momento de discutir cuestiones estéticas.

A.C.: Sobre el poema “*Alguns toureiros*”, ¿no te acuerdas cuáles eran los elementos que a él no le gustaban?

A.C.: ¿El “Cante Jondo” lo habéis traducido y a él le gustaba?

P.G.: Sí, y a él le gustaba muchísimo. A Ángel le gustaban “los toros”. No es que no le gustase el tema. Él había toreado de joven, como se hacía en su tierra, en las fincas, donde tenían ganado.

A.C.: Es un tema un poco complejo en España. La gente no quiere hablar.

P.G.: ¿De “los toros”?

A.C.: Sí. No quieren hablar. Se habla en el sentido de manifestarse: “yo estoy en contra”. Pero no hay estudios, no hay ensayos. Voy a hacer un capítulo sobre la relación que tenía Cabral con “los toros”. Busqué teoría, y de españoles no hay casi nada. Encontré un autor francés, que es un antropólogo.

P.G.: ¿Sabes quién tiene cosas sobre “los toros”? Antonio Osorio, el poeta portugués. Vive en Lisboa.

A.C.: Conseguí muy pocos ensayos y estudios. Cabral iba a los toros: a él le encantaba.

P.G.: A Ángel también le encantaba. Y a mí también me gustan los toros.

A.C.: ¿A él le gustaba Lorca, o alguna poesía de Lorca?

P.G.: Lorca le ponía muy nervioso.

A.C.: ¿Por qué?

P.G.: Supongo que uno de los motivos por los que le ponía nervioso era porque estaba saturado de Lorca. Porque es un poeta del que ha oído hablar toda la vida y profusamente. Es el poeta del que se hablaba siempre fuera de España. Solo se hablaba de Lorca. Le parecía un gran poeta, pero no era uno de los poetas que... De niño, sí, le gustaba mucho. Porque él, cuando iba a la escuela, con la república, les enseñaban ya poemas de Lorca. Entonces, en aquella época, le debía gustar mucho. Y en sus primeros poemas “Juvenilia”, pues hay influencia de Lorca. Pero después dejó de interesarle.

A.C.: ¿Se quedó como una representación máxima de lo que es España fuera de España?

P.G.: Sí. Cuando salías de España e ibas a una librería de cualquier país buscando poesía, el único que encontrabas español era Lorca.

A.C.: Es lo que suele pasar: tenemos que reducir las cosas para entenderlas. Cuando vienes a España..., luego está Asturias, Galicia, Aragón...

P.G.: Además está el tipismo de Lorca, su muerte. Se combinó todo. La magia de su poesía, de manera que resultó muy atractivo en muchos sentidos.

A.C.: ¿Ángel escribió algo sobre toreros o sobre el flamenco o sobre Andalucía?

P.G.: No.

A.C.: ¿No era muy “territorial”?

P.G.: No lo sé. No lo era, pero le interesaba mucho lo propio de cada tierra. Tenía una mezcla de un espíritu pegado a la tierra y un espíritu cosmopolita. Él decía – lo habrás encontrado en el diario – que él primero era de Alcolea (primero manchego), después, europeo y luego, español. Entonces las realidades de la tierra propia le parecían lo que más marcaban, lo más importante, todo lo relacionado con la realidad propia, tanto suya como ajena, como los otros territorios, de lo que se llaman autonomías, que entonces no se llamaban, eran partes de España. Las distintas partes de España le interesaban muchísimo, lo autóctono. Pero no el tipismo. No le interesaba lo autóctono desde un punto de vista superficial. Y el flamenco necesitaba que fuese muy bueno. En eso coincidía mucho con Cabral.

A.C.: Pero lo que sí es que no ponía su territorio, Alcolea o Castilla, en sus poemas, como tema. Estaba ahí, pero diluido, como una intención, tal vez, con el cosmopolitismo.

P.G.: Bueno, siempre hay temas de su tierra en su poesía, recuerdos de los pájaros que escuchaba, de los bosques. Cosas en relación con la naturaleza, con los animales. No sé cómo explicarte, creo que lo tienes que leer. La realidad de su tierra está muy presente siempre en su poesía. Unas veces, en la primera época de su poesía, aparece como un tema que el poeta se plantea. Es decir, hay una primera época de la poesía de Ángel – su poesía va siendo una serie de planteamientos que cuestionan su posición delante de la realidad que acaba de vivir – entonces, en la primera época, sus primeros libros, un tema fundamental, el tema de sus libros, diríamos, es su posición ante las realidades de su infancia y de su adolescencia. Es una selección, un examen de elementos. Su poesía le sirve para cerner aquella realidad, aquellos sentimientos y aquel conocimiento directo, para examinarlo y ver qué es lo que le interesa a él. Entonces, esto lo hace primero con su tierra y con su familia. Después lo va a hacer con la realidad social y política de España, de cuando se integra en el mundo cultural de Madrid, con el mundo nuevo de las artes a las que se incorpora. Y después, a partir de la época en que sale de España, va a ser el mundo fuera de España, que le importa especialmente Europa. Primero, su relación con su tierra; luego, su relación con la situación política; después, su relación con el mundo. De manera que en cada época vas a encontrar elementos diferentes.

A.C.: Y ¿qué comentarías sobre la cuestión del “territorio” en la poesía de Cabral?

P.G.: El territorio está presente siempre porque aparece en los libros posteriores, en los libros del exilio. Aparece, cuando menos lo piensas, su tierra, como una vivencia, como una reminiscencia, como una añoranza.

A.C.: La “*saudade*”.

P.G.: “*Saudade*”. Aparece hasta el final.

A.C.: Me gustó muchísimo lo que dice Crespo sobre “la monstruosidad de la vegetación

tropical.”¹²³

P.G.: ¿Ah, sí?

A.C.: Solamente a un extranjero, que tiene una mirada atenta, se le ocurre ver lo que realmente es: “monstruoso.” Y más para una persona de Castilla, con el paisaje que tiene.

P.G.: Cuando veníamos en avión a España, cuando veíamos la tierra tan seca, nos gustaba mucho.

A.C.: Para terminar, sobre las traducciones, quería saber si Cabral fue lector o comentarista de alguna traducción que hicisteis en la revista o en la antología o si había una colaboración o si él prefería no involucrarse.

P.G.: No, yo creo que él no se mezcló nunca. En mi recuerdo no está eso.

A.C.: ¿Cómo fue la traducción de *Grande Sertão*¹²⁴? Creía que la habíais hecho juntos, como una colaboración, pero me has dicho que no.

P.G.: No. La tradujo él. Lo que sí recuerdo es que le parecía muy normal el lenguaje. Encontraba que la deformación de las palabras que hacía Guimarães Rosa era del tipo de la deformación que hacían en su pueblo con las palabras. Entonces, lo encontraba facilísimo de traducir.

A.C.: Es una manera muy arcaica de hablar, casi como un gallego o un portugués muy arcaico, que él lo retoma. He escuchado alguna vez a mi abuela hablar así. Era una forma antigua de hablar.

P.G.: Por ejemplo me acuerdo de que había una cosa que Ángel decía que en su pueblo, en vez de decir “peatón”, decían “peonato.” Entonces, esto le parecía muy propio de Guimarães Rosa. “Porque los peonatos cuando pasan, cuando van por aquí ...”

A.C.: ¡Qué interesante! Otra pregunta: Si había alguno, ¿cuáles eran los problemas más difíciles de solución en el trabajo de traducción de la poesía de Cabral?

P.G.: Sí, seguro que había problemas. La traducción de Guimarães fue fascinante.

A.C.: ¿De forma, de contenido...?

P.G.: No me acuerdo. Siempre hay, pero no eran problemas demasiado grandes.

A.C.: Gracias, me has ayudado muchísimo.

P.G.: Me podría acordar de más cosas, de qué autores brasileños él tradujo por primera vez, de

¹²³ Se refiere a la vegetación tropical en Puerto Rico, país donde vivieron Crespo e Bedate como exiliados.

¹²⁴ *Grande sertão, veredas* (1956), do escritor brasileiro João Guimarães Rosa.

con qué autores estuvo en contacto.

A.C.: Bueno, pero fueron muchos. Al final habla en sus diarios de Lêdo Ivo.

P.G.: Sí, Lêdo Ivo fue un amigo constante.

A.C.: ¿Se escribían?

P.G.: Tengo mucha correspondencia de autores brasileños.

A.C.: Lêdo recién publicó su correspondencia. Debe tener setenta y algo, casi ochenta años. Me parecía curioso, porque Cabral con Lêdo eran amigos, pero tenían sus diferencias poéticas. Y al final Ángel se acerca más a él que a Cabral. ¿Por qué no se publican las cartas?

P.G.: Es una cosa pendiente. Lo que pasa es que es una correspondencia muy extensa. La correspondencia es una cosa muy delicada de publicar, porque hay que dejar que pase el tiempo, depende de qué tipo de cartas, claro. Pero siempre en la correspondencia hay opiniones, hay críticas, hay desahogos, hay cosas que pueden afectar a personas que viven todavía, o a sus hijos. Entonces, se presta a un tipo de... no lo sé, porque no me he puesto a pensar en publicar. He publicado alguna cosa suelta, cuando me lo han pedido. También fuimos muy amigos de Fernando Ferreira de Loanda.

A.C.: Vivía en Portugal...

P.G.: Pues debió vivir en Portugal alguna vez. Pero había vivido en Río toda la vida. Me ha venido a ver siendo muy mayor. Ha muerto hace poco. Vino a Barcelona. Nos encontramos de una manera un poco rápida. Pero fue muy importante para la Generación del 45. Hizo una antología que les dio una presencia como generación. Después, él tenía mucho dinero y hacía de mecenas de su generación también.

ARNAU PUIG I GRAU

A.C.: ¿Cuándo fue su primer contacto con Cabral?

A.P.: Tuve relación con Cabral a partir de un cierto momento, que debió ser 1948. Este libro es de 1947¹²⁵. Porque la realidad, cuando sucede, valga la redundancia, la realidad cuando pasa, uno no es consciente de que está metido en la realidad. Eso viene después, cuando se convierte en historia que uno piensa: “Ah, donde yo estaba, es interesante que estuviera”. Por tanto, ahora yo no recuerdo exactamente... pero este libro me puede servir de pauta.

A.C.: El primero de las ediciones “*Livro Inconsútil*” fue precisamente este.

¹²⁵ Mostra um exemplar dedicado a Arnau Puig e assinado por João Cabral de Melo Neto do seu livro *Psicologia da composição*, editado de maneira autoral pela “Livro Inconsútil”.

A.P.: *Psicologia da composição*. Yo creo... ¿Usted pudo ver el texto de la revista *Avenç*?

A.C.: Sí. Tengo una copia.

A.P.: Salió aquí. Si me preguntaran, debe de ser en 1948. Pues pensaba, si ud. me preguntaba si lo conocí antes o después de mi primer viaje.

A.C.: Aquí usted habla del “Saló d'Octubre”. Habla del texto a través de García Vilella.

A.P.: Sí. Yo, como todo el mundo y usted misma, es como lo que acabo de indicar: que mientras se vive, uno no es consciente de que está haciendo algo. [...] Le conocí después de mi regreso de Madrid. Fui a Madrid para hacer unos cursos de filosofía de Ortega y Gasset, que era un filósofo español, que era entonces un marginal. Su filosofía me interesó mucho. Le he seguido durante muchos años y entonces tuve la ocasión y la oportunidad de seguir sus gustos y conocerlo personalmente a Ortega y Gasset en el ambiente de la *Revista de Occidente*. Fue mi universidad, la revista era extraordinaria.

A.C.: ¿Sigue siendo una revista referencial?

A.P.: Sí. La actualidad es otra cuestión.

A.C.: ¿En aquella época funcionaba como un núcleo del resistencia al franquismo o no?

A.P.: No. Eso fue después. Hablo de la *Revista de Occidente*. La que fundó Ortega y Gasset en los años 1920 y duró hasta 1936. Hablo de la primera etapa. Luego ha habido una segunda etapa. Yo hablo de la primera. Claro, es evidente que yo, por edad, no podía formar parte de la primera, pero sí que en la universidad y por formación, sí que formé parte, porque me “tragué” todo lo que pude de la *Revista de Occidente*. No se vendía, se vendía a escondidas. La tenías que comprar en los librereros de viejo. Yo tenía interés en conocer a Ortega y Gasset. Lo conocí, lo traté, asistí a algunas de sus conferencias, etc. Entonces regresé aquí. Porque el *Dau al Set*, como ya le he comentado, no se encuentra.

A.C.: ¿No se puede hacer otra edición?

A.P.: ¿Si se puede hacer otra edición? Sería otra cuestión. Hay la versión castellana de eso. Esta es la versión catalana. Si la editorial fracasó o falló, no sé... entró en quiebra, entonces quedó colgada. Tendría que rehacerse, pero una edición en castellano sería interesante. Esta edición está en catalán porque correspondía a los 50 años (de 1948 a 1998). Era un acontecimiento catalán y por las sensibilidades de “el catalán es el catalán.” Pueden decir lo que quieran. No se comprende de otra manera. Cuanto más lo ataquen es como la hidra de siete cabezas. No siete, sino que le saldrán dos mil cabezas. La hidra se morirá sola, el día que nadie se preocupe por ella. Pues mientras el acontecimiento sea catalán, pues el homenaje a la primera edición pues esta tiene que ser en catalán. Es algo que te sale.

A.C.: Me parece que con la distancia las personas tienen más interés en investigar y entender lo que fue el movimiento *Dau al Set*.

A.P.: Sí. Aquí hay otro libro sobre que el *Dau al Set* supuso una filosofía. Aquello yo lo he convertido, como acabo de indicar al principio: “Me importa un pepino, lo hice porque lo tenía que hacer y se acabó.” Después, hay un texto, que no sé si está aquí o en otra parte, que decían: “El “Dau al Set” lo han hecho los otros”. Pero no, nosotros lo vivimos, pero hacerlo ... ¡nosotros lo vivimos! Yo he convertido esto del “Dau al Set” en una filosofía. Yo era existencialista entonces. Primero fui historicista, a consecuencia de Ortega y Gasset. Dicho en síntesis: no tenemos la esencia, sino que solamente tenemos historia.

A.C.: ¿En aquella época del *Dau al Set* usted todavía no era existencialista?

A.P.: En aquel momento era historicista. Tomé conciencia por la vida misma de que la realidad y el presente era la sucesión del pasado, pero no en tanto que impulso de crecimiento como la semilla de un árbol, ¡cuidado, que yo soy filósofo!

A.C.: Me gusta, me resultará difícil, pero me gusta.

A.P.: En la semilla de un árbol hay el proyecto del árbol y cuando se agota el proyecto del árbol aparece otra semilla, en donde hay el proyecto del árbol y cuando se agota esta otra semilla en otro árbol, aparece otra semilla en donde aparece otro proyecto de árbol. No hay evolución, hay el proyecto. Yo me di cuenta de que no hay transcendencia, sino de que la vida era un proyecto, de que el árbol se desarrollaba. [...] Uno de los culpables de que yo variara fue João Cabral de Melo Neto. Lo conocí después de Ortega y Gasset. Como ud. sabe, él era marxista-estalinista-leninista. Él era un fiel seguidor del jefe o del primer secretario o del presidente del partido comunista brasileño, que se llamaba en aquel entonces Carlos ...

A.C.: Carlos Prestes.

A.P.: Sí. Carlos Prestes.

A.C.: Había un movimiento que se llamaba la “*Coluna Prestes*”¹²⁶.

A.P.: Él era estalinista total.

A.C.: En aquel tiempo, Cabral estaba en Barcelona. En ese momento precisamente era vice-cónsul del gobierno de Brasil, en la época del presidente [Eurico] Gaspar Dutra, uno de los que persiguió al partido comunista.

A.P.: Pero él era comunista. Tengo documentos en mano, no me lo invento. Cabral me dio este librito para que yo me adoctrinara debidamente, porque yo estaba “desviado”. Yo era un historicista y tenía que ser un comunista. ¿Comprende? Cosa que no hay que considerar que sea erróneo en las circunstancias. Repito: en los hechos se está, en la vida se está. Y uno

¹²⁶ Movimento político-militar brasileiro (1925-1927) liderado por Carlos Prestes que lutou para combater o poder concentrador oligárquico do primeiro período da república no Brasil, culminando na Revolução de 1930. Projeta a figura de Prestes, que posteriormente entra no Partido Comunista Brasileiro (PCB). Há controvérsias históricas com relação à atuação da Coluna.

actúa. Y si actúa es porque hay algo que empuja constantemente a actuar. Efectivamente yo era un historicista. Entendía que la vida era una sucesión de hechos no una esencia, no el desarrollo de una semilla, como decía antes, sino una sucesión. Ahora sería un darwinismo que todo es una evolución. Entonces como les había sucedido a los mismos surrealistas, cuando los surrealistas tomaron conciencia de que una de las fuentes primera, básica y primordial era el inconsciente, entonces, toda acción, la más auténtica y pura, no tenía que ser esa adulterada del arte, sino la del automatismo psíquico puro. Cuando tomaron conciencia de esto, de que lo básico es el automatismo psíquico puro: hay que ser directos en todo. Pero directos ¿para qué? Al servicio de la revolución, que entonces la revolución, en el año 1924, era normal que los surrealistas se hicieran socialistas revolucionarios. Pero luego se dieron cuenta de que el comunismo era una cárcel. Era un paso atrás, en lugar de un paso adelante. Pero luego me di cuenta: “A la mierda, no quiero saber nada, me han robado la vida, me han robado la existencia.”

A.C.: ¿A eso se refiere cuando dice que usted era la persona más perjudicada por haberse metido en esa idea del marxismo?

A.P.: Exacto, me sentí perjudicado.

A.C.: ¿Por qué?

A.P.: Porque me encerraron en una idea sin salida. En el existencialismo había una opción: dar sentido a la acción; el sentido libre, que decidías tú. El ser se va desarrollando él solo. En cambio, si eres miembro de un partido (yo he sido miembro de un partido, como Cabral) allí no puedes opinar. Se piensa lo que piensa el jefe y el jefe piensa en sus intereses. Así debía ser la casa de Carlos Prestes y tantos otros.

A.C.: De tantos otros. ¿Y de Cabral?

A.P.: Y de Cabral y de todos. Yo lo he vivido.

A.C.: ¿Usted cree que para él no era una contradicción: tener una función oficial y ser del partido?

A.P.: Para él, contradicción ninguna. Él llevaba a cabo su tarea desde la plataforma que las circunstancias le habían ofrecido. Si podía practicar la lucha en la España antifranquista, pues lo hacía, pero siempre asistiendo a las reuniones oficiales. Era una especie de espía.

A.C.: Muy discretamente.

A.P.: Durante muchos años el comunismo ha sido... la Unión Soviética era una cárcel. Yo he estado en la cárcel. Pero en el resto de Europa, “los Cabrales” éramos los “criptocomunistas”, los amigos de viaje, los que actuábamos. [...] Otro librito regalado por Cabral.

A.C.: Doctrinario, totalmente.

A.P.: [...] Ahora yo estaba preocupado por la poética alemana, los grandes poetas alemanes, Rilke... Los leo, pero me aburro soberanamente, los leo porque me interesa, porque estoy haciendo un estudio sobre Picasso. Pero me interesa saber exactamente cuál es el contexto, pero es aburridísimo. Pero es tan aburrido que acaba interesándote. Y pienso: “¿Cómo puede ser que no se dieran cuenta?” Uno no puede darse cuenta. Y esto ya lo dijo Werther a principios del siglo XX: “Desde el sistema en el que estás no puedes tomar conciencia. Tienes que salirte de la conciencia...” Pero, “¿Cómo se sale uno?” A veces te echan. “¿Cómo se sale uno?” Pues hasta que me echaron por incómodo. A veces me decían: “Tú sales con otras reflexiones” y yo: “¡Vete a hacer puñetas! ¡Fuera!” Pero cuando estaba fuera pensaba: “Hay otras posibilidades de pensar.” Es como los niños, que, mientras son pequeños, no hay más horizonte cuando están con el padre y la madre. Pero si les faltaran, no sé qué les pasaría, pobrecitos. Pero de mayores, cuando un día el padre les da un par de hostias y los echan, piensan: “Hay otra realidad fuera de casa. A ver si me inicio en ella.”

A.C.: No sé si algunos se quedarían con el trauma ... ¿Cuál era la literatura que acompañaba a eso?

A.P.: Esto era adoctrinamiento.

A.C.: Pero, ¿entre usted y Cabral no se hablaba de “otra” literatura?

A.P.: Sí. Pero esto era adoctrinamiento.

A.C.: Sí, eso son folletines, que decimos nosotros.

A.P.: Son cosas del realismo, de: *Em va fer Joan Brossa*, que es falso totalmente, que hizo una interpretación en la poesía de la prosa.

A.C.: Es falso, ¿por qué?

A.P.: Es falso porque en la poética de Brossa hay un miserabilismo, pero no una lucha por el proletariado. Pero nos lo tragábamos y creíamos que sí, que había una lucha por el proletariado. Y al final el quien se lo tragó fue Brossa.

A.C.: ¿Él lo veía así o quería convencer a los otros?

A.P.: Él lo veía así y quería convencer a los otros. Él estaba convencido. Cabral tenía también la distancia. Es decir, como cuando uno hace una cosa y vas tomando conciencia de que no estás en el lugar que debes estar y no te comportas como debes comportarte. Me explico: Un día me invita a su casa, creo recordar, en Castelldefels.

A.C.: Yo creía que vivía en una casa de la calle Muntaner.

A.P.: No, era una casa de verano, casa de cónsules. Lo que es cosa curiosa, yo lo recuerdo en espacios íntimos, pero nunca en espacios sociales. Es curioso, no lo recuerdo en ninguna reunión del consulado.

A.C.: ¿Y él no iba a las tertulias de *Dau al Set*?

A.P.: Conocía a Tàpies, Pons... Hacía reuniones bilaterales que decimos hoy. [...] Me invitó a su casa a comer. Las circunstancias eran muy duras para nosotros en 1948. No había comida, continuaba aún la cartilla de racionamiento.

A.C.: ¿Y aquí tal vez más, en Catalunya?

A.P.: Sí, y en toda España. Y me invita a comer a su casa. Yo voy a su casa de Castelldefels, o seguramente él mismo me llevó allí con su coche. Comimos él y yo solos, no estaban la mujer y los niños. La mujer era muy católica. No tenía mucho que ver con... Estábamos él y yo solos. Vino la criada y dijo: “Señor, ¿ya se puede servir la comida?”

A. C.: Una criada brasileña, me imagino...

A.P.: Sí. Una criada aparte para servir la mesa, supongo que muy colonial. Llega con una bandeja. No recuerdo ahora los detalles... lo que había, había no sé, una bandeja. Cabral preguntó: “¿Qué es eso? Nooo...” Yo me quedé parado, con el hambre que tenía. Como él había dicho que no pues yo dije: “¡Yo tampoco!” La criada se va, y viene con otro plato. Cabral vuelve a decir: “Nooo...” Yo pensé: ¿Aquí has venido para comer? ¡Pues te vas a salir sin comer! Volví a decir: “¡Yo tampoco!” Él, muy serio, dijo: “Arnaldo, tú come lo que quieras, lo que te apetezca. Yo puedo permitirme no gustar”. Se me quedó grabado. Concluyo: en el año 1948 y en aquella casa se servía a la carta, o sea, los criados preparaban unas cuantas comidas, no para que se consumieran, sino para ver si les gustara a los señores. Este era el nivel de la casa de Cabral. No le critico...

A.C.: ¿Ud. no le tenía desconfianza?

A.P.: No.

A.C.: Era una contradicción.

A.P.: Yo lo sabía, pero él se aprovechaba de las circunstancias. No lo manifestó nunca directamente.

A.C.: ¿Él era generoso con la gente, proponía cosas, facilitaba las cosas, aparte del tema de los “folletines”?

A.P.: Sí. Publicó el libro de Joan Brossa. [...] A Santos Torroella, que supo manejarlo bastante bien. Eran poetas y “gustadores de arte”, se entendieron bastante bien. Poetas y amantes del arte. ¿Qué edad tendría Cabral?

A.C.: Tenía 28 años en 1948.

A.P.: Tenía seis años más que yo.

A.C.: Pero parecía mayor.

A.P.: Sí. Este es el Cabral que yo conocí, generoso. Yo no tengo ninguna queja. Lo único que me quejo y no me quejo es que hasta el momento que se fue – fuimos muy amigos. Hablamos y discutimos muchas veces – cuando se marchó, que ya decía: “Quiero marcharme de aquí”, quería hacerme una escritura ante notario. Me pidió que si alquilaba mis servicios para ser secretario suyo en Londres.

A.C.: ¿Y por qué no quiso?

A.P.: No quise, no. No pude por las circunstancias. En el año 1948 estaba yo en edad militar, pero no hice el servicio militar, porque encontré la manera de no hacerlo. Un día de bombardeo no me cayó la bomba encima, pero cayó cerca, un daño colateral. En el hospital me curaron mal. Fue un desastre. Suerte tuve un año después del accidente de que un célebre médico de aquí, el dr. Trueta, (médico que salvó a miles de soldados americanos y franceses e ingleses de destrozos corporales con injertos), pues un año después empezó a tratarme de... se llama parálisis isquémica, ahogamiento. O sea, me ahogaba la circulación. Al ponerme el hueso en sitio me aplastaba todo. [...] Todo esto es muy largo. Me declararon inútil total. Pero, a pesar del contrato, tenía que demostrar por qué no había podido hacer el servicio militar, cuál era el grado de mi invalidez. No pude salir de España hasta 1954. Entonces cuando ibas a buscar el pasaporte, te decían: “¿Para París o Londres?” Te preguntaban. “¿Perdona, joven, quieres decir Moscú, verdad?” Y aun pude salir de España porque el gobierno francés me dio una beca para estudiar en la Sorbona. Sí... Fue el primer contacto directo con Cabral. En aquel momento no sabía qué era historicismo. Lo que en filosofía se llama historicismo, sabía lo que era el sentido de la historia. En el hombre no hay esencia, el hombre es lo que se va haciendo.

A.C.: ¿Hablaban de otros filósofos?

A.P.: Entonces habríamos tenido que hablar... Sí, bueno, Sartre.

A.C.: ¿Y Heidegger?

A.P.: Sí, pero Heidegger era sospechoso. Bueno, que yo no estoy haciendo una clase de filosofía... Heidegger era una existencialista. Era una existencia cuyo sentido se descubre en el vivir.

A.C.: ¿En el experimentar?

A.P.: En el ir viviendo, experimentando. Vivir es tomar conciencia constantemente de todo lo que haces. Lo cual aquí habría una contradicción. Lo que digo ahora no es lo que sabía entonces. Yo añado todo, porque yo soy todo. Mientras que para Sartre la existencia es un sinsentido. Esto tiene bastante sentido, que es lo que estoy haciendo ahora yo. Yo soy un jubilado, un catedrático, ya sabes, que he llegado desde la nada a la más alta... Todo tiene la extensión que tiene la vida. Además con las expansiones de cada instante, porque una cosa es vivir y la otra contar. El contar cabe en una palabra o en cientos de miles. Depende si haces un soneto o una novela. Yo no sirvo para hacer una novela. Yo solo sirvo para hacer ensayos.

A.C.: ¿No ha intentado escribir novela?

A.P.: No.

A.C.: ¿Poesía, tampoco?

A.P.: No me sale. Lo he intentado, pero cuando escribo no me sale. He intentado hacer dos o tres relatos, pero me salen muy densamente filosóficos.

A.C.: Mejor ir directo al ensayo.

A.P.: No sé convertirlo en anécdotas.

A.C.: ¿Y crítica de arte?

A.P.: Claro, soy crítico activo. No le explico más cosas porque me da vergüenza.

A.C.: ¿De cómo va la crítica hoy?

A.P.: No de cómo va la crítica, sino de los que tienen que facilitar la crítica. Aquí ves el paralelismo con Cabral. Si puedo hablar y escribir y soy libre es gracias a que conseguí entrar en la vergüenza del funcionariado. ¿Comprendes? Soy funcionario del Estado. Dentro del funcionariado del Estado, en la máxima categoría, dentro de la parte que se llama educación, ya no digo cultura. Porque en este sentido siempre es que... bueno... ¡De esto vivo! La base, porque da una tranquilidad. Si no, es una lucha constante para ganarse la vida. Cabral no necesitaba el dinero.

A.C.: Antes de que me olvide. ¿Usted, como crítico, qué crítica haría de la crítica de Cabral sobre la obra de Miró, de lo que escribió?

A.P.: Ahora hay este Congreso, tendría que leerme...

A.C.: Ud. dice algo muy importante. Ya lo dijo antes, que después algún teórico en Brasil habló de esto: "Cabral utilizó el ensayo sobre Miró para hacer una apología de su poesía..." Yo quería que me explicara.

A.P.: Ahora no estoy en condiciones. Entonces no me planteaba esta cuestión. Está muy bien. ¿No sé quién lo habrá dicho?

A.C.: Usted lo dijo en 1980.

A.P.: Fue después. No sé quién lo ha dicho.

A.C.: Usted.

A.P.: ¿Yo lo dije?

A.C.: En 1980. ¿Lo leo? (Lee parte de la crónica)¹²⁷

A.P.: Si está escrito, es que es verdad. Yo, cada vez que escribo, esto es auténtico, revuelvo cielo y tierra. Cuando escribo, no tengo horizontes, lo más amplio. Si lo escribí es que revolví cielo y tierra en aquel momento. Ahora no me importaría el problema Cabral Miró. Ahora me importa otro problema. Ahora hay una exposición que se llama “Lapierre”, exposición en la que he tenido un problema, ¡cuidado! que respeto a *monsieur* Lapierre y a todos los que le rodean, pero, ¿dónde están otros como Miró y Brossa? ¿Y Cabral? ¿Y el Miró Cabral? La unilateralidad, la usurpación. Esto es estalinismo puro. Solamente mis amigos íntimos, que son aquellos que en aquel instante he considerado amigos íntimos, porque mañana pueden no serlo. Esto lo he padecido mucho de Miró, no de él, de su entorno.

A.C.: ¿Me podría explicar mejor?

A.P.: No, estas cosas... Efectivamente. Si yo dije esto, debió ser así. Ahora me obliga a pensar o repensar qué es lo que le sucedió con Brossa. (Lee) “En aquel entonces él quería como todo conocedor...” Y ahora lo estoy verificando con esto que he dicho. (Lee) “Todo el mundo quiere captar la realidad, hacerse con la realidad, hacerse con el sentido del entorno.” Entonces todos somos realistas, pero parece ser que en aquellas circunstancias que el único realismo, que se llamaba... ¿cómo se llamaba? el realismo de los bolcheviques, no el realismo histórico, el realismo proletario de la Unión Soviética. Entonces las acciones ¿cómo diríamos? Queremos que haya una relación directa entre... Es que están saliendo una serie de cosas que es culpa del... del partido comunista. (Habla un rato largo de política en España)

A.C.: ¿Usted es de aquí, de Barcelona?

A.P.: Sí. He nacido aquí. Y he vivido muchos años en París, en Roma como funcionario del Estado. He representado a España en el extranjero. Me costó un infarto.

A.C.: Se le ve muy bien.

A.P.: He tenido de todo. Es durísimo, porque la vida es una lucha, ¿comprende? Cabral decía una cosa: “¡Mira, Arnaldo! ¡Mire, Arnaldo!” Yo creo que me trataba de usted.

A.C.: ¿En qué lengua hablaba?

A.P.: Él hablaba un chapurreo de portugués. Él hablaba español en portugués. “Mira, Arnaldo”– decía. “Mira, tú tienes que encontrar en este mundo la manera que los demás hagan lo que tú quieras creyendo que ellos hacen lo que quieren.”

A.C.: Él era así, trabajando en la sombra.

A.P.: Los demás trabajaban muy interesados, porque hacían lo que ellos se sentían autores, responsables de lo que hacían. Resulta que no hacían nada más que lo que les había dicho el

¹²⁷ Refere-se à texto escrito pelo entrevistado e publicado no nº 33 da Revista Avenç em dez. de 1980 cujo título é: “*El poeta brasilero João Cabral de Melo a Barcelona*”.

jefe. Es una buena estrategia. ¿Entiendes francés?

A.C.: Lo leo bien.

A.P.: ¡Está muy bien! Pero si desarrollases ese otro aspecto entonces ya no necesitarías la otra consideración porque estaría implícita. ¿No te parece? El otro estaba contento porque el jefe no lo había encontrado así. Pero claro, había que complacerle. No era equivocada su observación. Efectivamente podía funcionar de esa otra manera el jefe: “Sí, señor, sí” y los otros siete días hacías lo que tú querías. [...] Para mí la relación con Cabral fue excelente. No sé si están todos dedicados, algunos están dedicados. Pero para mí fue muy importante porque, como en química, hay una cosa que precipita las reacciones, ¿cómo se llama? Ahora no me acuerdo. Hay un elemento que precipita las reacciones. En lugar de esperar el tiempo de la reacción, la temporalidad de la reacción, le metes aquello y llegas al final rápidamente. Pues gracias a Cabral, y me sabe mal decir esto, pasé el sarampión marxista. ¡Cuidado!, que todo el mundo actual se continúa rigiendo por los estudios de Marx y Engels. Es que es así. ¿Ha desaparecido la noción del salario, precio y beneficio? Continúa presente. Esto es lo que dice Marx cuando estudia la mercancía. No es lo que dice el poeta Heinrich Heyne. Diría que la mercancía es el sudor del trabajador. Marx dice que incluye materia, salario; precio que comprende, entonces el salario más el precio de la materia y el provecho que se saca de ello. No hay sudor en la mercancía. En el mercado las patatas no son patatas, sino un guarismo de cotización. Es lo que está sucediendo ahora. ¿Lo ve? ¿Un piso cuánto vale?

A.C.: Buf, ¿en Barcelona?

A.P.: No. En Barcelona y en todos sitios. Podemos encontrar en Marx infinidad de ejemplos. Esto continúa. Es como funciona la realidad. No hemos llegado a una realidad espiritual. Yo, si puedo seguir haciendo lo que estoy haciendo, es porque soy un vendido; soy un traidor a quien me paga y vendido de mí mismo: hago servir el alimento que me da mi dueño para traicionarle con mis teorías. ¿Lo ves? Pues esto es lo que hacía Cabral.

A.C.: Pero está bien, teniendo en cuenta la realidad. Es lo que hay que hacer.

A.P.: Por tanto, todos, todos, todos, como dice Sartre “*nous sommes plus des salons*”, todos somos unos puercos indecentes. “*Salon*” es el tío en el que no puedes confiar y te haces servir de él. No hay más. Pues es el que te emplea, es el que te ayuda, tienes que servirte de él y él lo sabe y te saca todo, a lo mejor ¿para qué? Para nada. Para él. ¿Para emborracharse? ¿Para comprar todo el mundo?

A.C.: Una última cosa que quería que me explicara un poco más su comentario sobre Brossa e Cabral.

A.P.: Ahora no te lo puedo argumentar. Yo te aseguro que lo estudié bien esto y el texto de Brossa, que en aquel momento me asombró. En aquel momento no era como era. ¡Cuidado! Aquí sí que es una falsa percepción de Cabral, que ahora se lo diría a él. Cabral se confundió en su momento. Aquellas historias para contarlas, cinco días para contar la verdad, que es decir lo contrario. Que en la obra de Bertolt Brecht se puede seguir perfectamente (es

extraordinaria la obra de Bertolt Brecht, vale la pena conocerla). Entonces cuando Brossa dice: “*uns cordons de sabata valen 25 cèntims*, el lápiz vale 10 céntimos; en total, 35 céntimos”. Brossa lo dice con un realismo de “mercería”. Son aquellas tiendas que venden al detalle. Brossa no necesitaba nada más que eso: constatar esa realidad, sin más contenido que ella misma. Es la realidad más clásica que existe, la realidad más antigua, la realidad de la evidencia. Es la realidad de la filosofía tomista, la realidad de lo que veo y lo que digo es exactamente lo mismo. Es lo mismo decir Dios que estar con Dios, que ser Dios. Es una realidad donde no hay mentira.

A.C.: ¿Cabral quiso ver algo más en eso?

A.P.: Cabral quiso ver la lucha del proletariado con la Unión Soviética.

A.C.: No creo que lo viera. Él, como era muy listo, lo manipulaba de la manera como él lo quería entender.

A.P.: Entonces era muy listo, es lo que digo yo. En este ingenuismo realista de Miró también cabría. Pero, claro, Stalin por aquí no pasó. En la intención de Cabral quizás sí que había ese realismo básico que refleja la filosofía aristotélica del tomismo, de la escolástica: no hay que subirse por las ramas, la vida es muy sencilla, es la inmediatez. Entonces, pues ahora me salió el otro día una cosa... una cosa que escribí sobre Miró y decía más o menos esto. Él se interesaba por la inmediatez, la realidad inmediata. No tiene por qué copiar la realidad. ¿Para qué copiar la realidad? Si copiar la realidad es hacerla pasar por un tamiz artificial. Miró es un hombre directo. No tiene que copiar, tiene que responder a la realidad. El lenguaje es una cultura. En la pintura permite no ser culto. ¿Me explico? El lenguaje es una cultura. La pintura permite no ser culto para expresarse. En el caso de Miró es, después de la cultura, me expreso directamente, que es lo mismo que hizo Paul Klee, que tuvo que hacer más esfuerzo que Miró. Paul Klee tuvo que desaprender, tuvo que huir de una cultura para iniciar la expresión directa. Todo esto lo estoy tratando ahora con ocasión para algo que preparo de Gaudí hace un par de años.

A.C.: ¿Es su último trabajo?

A.P.: Sí. *L'atzar en el camí del bosc*. Lo estoy relacionando con el intento de la filosofía, pero que ha fracasado hasta ahora, de refundamentarla, de volver a una situación imposible de precultura. Es imposible. Por eso aparece el término de desconstrucción. Quiere decir: Con lo que hay, vamos a olvidarnos de todo, pero con lo que hay, vamos a olvidar los usos anteriores. Es que no podemos regresar adonde no hemos estado.

Es aquello que un buen día tu padre y tu madre cabreados y sin querer, porque te quieren mucho, te echan. Y tú te lo tomas a pecho y sales a la calle. En lugar de desesperarte, piensas: “Puedo hacer el camino solo.” No vas a empezar con nada. A lo mejor puedes hacer el camino solo. No vas a empezar sin nada, pero al margen de la estructura en la que estabas. ¡Son 2.000 euros!

A.C.: Te voy a dar un cheque brasileño. Ya veremos cuando cobras el cheque brasileño. (risas)

A.P.: Ya lo estoy haciendo, porque la gente me exprime como una naranja.

A.C.: Por último, quería que comentara la afirmación: (Lee) “Cabral tenía un concepto geológico y biológico del marxismo.”

A.P.: Geológico, en el sentido, porque todo surge de un pasado. El presente es el pasado acumulado. Biológico, porque no es estático, sino que es una situación dinámica. Ese pasado, que va siempre convirtiéndose en capas geológicas. Esos procesos, que no son muertos, sino vivos dinámicos, de vez en cuando, germinan, por aquí, por allí... Los estalinistas han fracasado. No lo comprendo. Sin embargo la infinidad de cosas de Marx que continúan siendo verdades. Esto es la geología. Encasilla forzosamente. Pero la biología te permite que estas infraestructuras generen situaciones nuevas, imprevistas, o sea, que de la semilla de un árbol de Brasil muy frecuente...

A.C.: ¿Jacarandá, pau Brasil?

A.P.: Jacarandá. Árbol de madera muy dura, muy noble, muy bonito. Ya se están terminando. El jacarandá siempre producirá jacarandás, ¿no es eso? Habrá un momento que ya no se producirán jacarandás. Esto solo lo permite la biología, porque la biología está en contacto con esa cosa que fluye... No me puedo expresar de otra manera, porque me he salido de todo cauce. La geología fosiliza y la biología permite una floración imprevista, que seguramente ya estaba, pero que no podías darte cuenta, pero que, en la precipitación de lo geológico, involuntariamente, se ha ido produciendo... Estoy ya muy limitado en mí mismo, porque el otro día, como en las cosas sobre animales, que me preocupan. Lo que parece más etéreo, no es más que un encadenamiento, resultado de un total. Lo único es que no es estático. Por esto no soy nietzscheano, aunque lo había sido, porque no creo en el eterno retorno. No volverán a ser las cosas otra vez. Las cosas siempre serán diferentes. ¿Pero a qué ritmo? Eso no lo sabemos. Esa semilla se va a contaminar. ¿Cómo? Por un exceso de celo, de interés de autoconservación o por un desentendimiento, bueno, no me preocupo, porque las cosas siempre serán igual, se descomponen.

MAITE TORROELLA

A.C.: ¿En que parte de la casa solía escribir João Cabral?¹²⁸

M.T.: Tenía una máquina plana y en eso hacía sus libros, aquí. Pero hasta entonces, hasta que nos conoció a nosotros, había sido una producción, yo creo que muy para él, porque él era una persona un poco retraída. [...] Era un poco retraída, porque tiene que tener en cuenta que João tuvo toda su vida una enfermedad que no supieron diagnosticarle o no se podía diagnosticar: él tenía un dolor de cabeza muy agudo y continuo.

A.C.: ¿Y él siempre se quejaba de los dolores? ¿Usted se acuerda?

¹²⁸ A entrevista é feita na casa onde Cabral habitara em seus primeiros anos em Barcelona e Maite Torroella mostra alguns cômodos sociais onde, supostamente, o escritor trabalhava.

M.T.: Siempre, sobre todo porque él decía que era un dolor continuo, que no tenía intermitencias, ese dolor, sino que era un dolor continuo y que, cuando se agudizaba, que era espantoso. Él era muy sufrido porque, a pesar de esos dolores, él seguía haciendo su vida normal. No era una persona que se retrajese por esa enfermedad, pero la tenía. Y cuando nosotros lo conocimos ya la tenía.

A.C.: ¿Y cómo se conocieron?

M.T.: Entonces Ponç le habló a mi marido, estoy segura, de él. Entonces no estábamos nosotros casados. [...] Ya éramos novios mi marido y yo. Nos habíamos conocido en Salamanca, en la Universidad de Salamanca, de donde yo soy y donde los dos estudiábamos. Él fue a estudiar allí porque mi marido era catalán. Entonces, él vino aquí después de la guerra, porque estuvo combatiendo en el lado republicano. Estuvo detenido [...] en el Fuerte de Santa Bárbara, en Alicante. Y, cuando le soltaron, su padre, que era el administrador de aduanas de la frontera francesa, por consejo de una de las autoridades de Huesca, donde vivía el padre, pues... lo mandó a Salamanca, donde el padre, que era de Salamanca también, igual que yo, el padre de mi marido. Y tenían una finca. Y, entonces, para que la gente se olvidase, más que nada porque, pues como a estas personas muy jóvenes que habían tenido condenas y todo eso, podían volver a detenerlas. [...] Entonces, mi marido fue a Salamanca [...] intentó terminar su carrera de derecho que había quedado colgada de unas asignaturas. Entonces allí, en la universidad de Salamanca, fue donde nos conocimos. Entonces mi marido, pasó unos años en Madrid, después de estar unos años en Salamanca. De Madrid se vino aquí – éramos novios, nos carteábamos solo – y yo pedí el traslado aquí, de una cátedra que yo tenía y que estaba desempeñando en Burgos, una cátedra de alemán. [...] Y yo me quedé, porque él fundó, junto con un escritor que se llamaba Josep Maria Junoy, una editorial que se llamaba Ediciones Cobalto. [...] Josep Maria Junoy le quería mucho. Era mayor, era una personalidad dentro del mundo de la literatura y de la cultura. Entonces hizo con él la Editorial Cobalto y como necesitaban tener también una persona como secretaria general y de todo, entonces yo, en vez de ir a mi cátedra de alemán, fui a ser secretaria de Ediciones Cobalto. Por ese motivo, por Ediciones Cobalto, se conoció a João Cabral de Melo.

[...]

Porque hubo un número... Los tres primeros números de Ediciones Cobalto, como no había entonces permiso de publicación de revistas, estaba prohibido, a Junoy se le ocurrió que se podría hacer una especie de enciclopedia sobre arte y que cada fascículo se entregase, entonces, un fascículo monográfico. Entonces, claro, no era una revista, era un fascículo de una obra que era como una enciclopedia.

A.C.: Muy ingenioso.

M.T.: Entonces, empezaron a salir así los primeros números. Como esos números eran monográficos, el primer número estuvo dedicado al paisaje, el segundo al retrato, la pintura. Dentro todo de las artes plásticas. Porque además no se podía hacer una revista de todo, tenía que ser muy concreta: la petición que hicieras, la edición que hicieras. La censura era muy severa. Tenías que presentar, aunque fuera una revista de arte, a la censura, una serie de publicaciones antes de que salieran de imprenta para que, en rama, las galeradas fueran aprobadas por la censura. Entonces podías tirarlas.

[...]

Entonces, esa publicación Cobalto se empezó a hacer así. Como le digo, el primer número fue el del paisaje; el segundo, el del retrato; el del tercero fue sobre Turner, que lo hizo prácticamente mi marido todo. Fue sobre todas las acuarelas, la colección de Turner que tenía entonces Lázaro Galdiano y que fundó después el Museo Lázaro Galdiano en Madrid con toda su colección en Madrid, que existe hoy porque lo regaló a los españoles, que entonces terminaron de traerlo de Argentina, donde él había vivido muchos años y donde él tenía esta colección y donde había comprado la colección de Turner que tenía, que era bastante voluminosa. Entonces, se hizo el tercer número, de Turner. [...] El cuarto fue de animales en el arte. Entonces, Junoy, que realmente había hecho mucho las Ediciones Cobalto por ayudar a mi marido, más que nada, empezó a retirarse de la dirección. Pasó a ser director de Ediciones Cobalto mi marido, que hasta entonces había sido subdirector. Entonces fue mi marido su director y dio un vuelco a las ediciones. En vez de publicar, dijéramos, estos capítulos monográficos de pintura más o menos clásica, con estudios sobre cuadros y obras clásicas hasta principios del veinte a lo sumo, pues publicó un número, el que empieza el segundo tomo, de lo que eran las Ediciones Cobalto, (los cuatro primeros se consideraban un primer tomo) el segundo número empieza, que solo salió un fascículo, porque fue dedicado al surrealismo.

[...]

Mi marido empezó con nuevas tendencias, lo cual sentó fatal a los suscriptores que había, que empezaron a darse de baja. Unos empezaron a darse de baja y la gente más joven, de menos dinero, pero más joven y más enterada de lo que sucedía en el mundo del arte en Centro-Europa o en París, empezaron a buscarle. Empezaron a buscarle y mi marido, como se dieron en bloque de baja todos los suscriptores más o menos pudientes, porque no comulgaban con nada de esas teorías, entonces, aparecen nuevas gentes; entre las nuevas gentes aparecen los pintores jóvenes. Y entre los pintores jóvenes aparece, en principio, Ponç. Aparece en nuestro despacho de Cobalto Ponç. Y Ponç era uno de los componentes de “Dau al Set.”

A.C.: ¿Estamos hablando de 1947?

M.T.: 1947-1948. Entonces, Ponç aparece por el despacho y nos habla de Cabral y de un coleccionista judío, que tenía una serie de cosas que había traído de Centro-Europa —no sé si él mismo era judío, pero las colecciones que tenía eran de judíos, se conoce de los que empezaban a huir, de los que habían huido de Alemania y de Centro-Europa, porque tenía cuadros, por ejemplo, de Fujita, de László, de pintores que, claro, en Catalunya no tenían por qué conocerse, porque ni habían expuesto ni era habitual que estuviera eso, a pesar de que había existido un marchante que se llamaba Dalmau, que era muy conocido y que había empezado a funcionar en el año 1917, que había hecho las primeras exposiciones que se hicieron aquí: de Dalí, de Miró. Pero que también había conseguido hacerlas a base de él mejorar sus finanzas para sostener esto con antigüedades. Dalmau era un anticuario que, de vez en cuando, protegía a un pintor joven nuevo, que era uno de estos que luego llegó a tener fama internacional, pero que entonces empezaban. Las primeras exposiciones las hizo Dalmau. Volviendo a lo de Ponç. Ponç tenía relación con João.

A.C.: ¿Ponç presentó a João Cabral como coleccionista?

M.T.: No.: “Conozco a un diplomático, al cónsul de Brasil, que es una persona muy interesante, que se preocupa por nosotros, por la gente joven y que quiere conocerlos” –le dijo él a mi marido– “porque le he enseñado (había visto) el número del surrealismo de Cobalto”. Y Rafael y João simpatizaron muchísimo. Yo recuerdo que era de cara al verano, porque yo estuve por primera vez en una casa de João, no aquí, sino en una casa que tenía alquilada en Castelldefels, donde nos invitó a comer dos veces o tres.

A.C.: Estuvo también Arnau Puig en esa casa.

M.T.: Pues en esa casa conocería a Arnau por Ponç. Quien realmente lo conocía era Ponç.

A.C.: Pues yo creía que era Brossa, quien había sido la primera persona.

M.T.: No, no, no. Fue Ponç. No fue Brossa. Brossa fue bastante después. [...] No tuvo noticias de Brossa, João, no tuvo una intimidad con Brossa hasta que no publicó las cosas con Brossa y ya casi en el año 1949. Porque nosotros nos casamos en 1950 y nosotros tuvimos que estar... –porque no había entonces, debido a la guerra, ni casas de alquiler ni muchas casas; había mucha falta de vivienda en Barcelona. La vivienda que había era carísima y además se pagaban traspasos por las casas de alquiler, no por las casas de compra, sino por las casas de alquiler. Ud. pagaba una cantidad y tal. –y nosotros estábamos casados y estábamos buscando piso y viviendo en una pensión.

[...]

Y cuando yo supe que João se iba Londres, pues entonces le pedí para quedarnos nosotros con este piso¹²⁹. Tuvimos que hacer una serie de cosas. Cobran un traspaso, porque además aquí vivían solo cónsules en este edificio. Todo eran cónsules. Había vivido un cónsul de Italia, un cónsul de Alemania y después João. Pero había en otro también un cónsul de Venezuela. Y, entonces, estaba acostumbrado tanto el propietario –y supongo que el propietario menos– pero el administrador, que eran los que hacían los enjuagues de cobrar una entrada, de cobrar en dólares. Porque los cónsules cobraban en dólares; eran las únicas personas que cobraban en dólares en aquella época en España.

[...]

Bueno, el caso es que Ponç da a Rafael noticias de João y quedamos en ir un día, de inmediato al consulado a la plaza de Urquinaona. [...] Y fuimos al consulado a tomar aquel café espeso que toman ustedes los brasileños, sin azúcar o con azúcar pero sin moverla. Entonces fuimos allí...

A.C.: ¿João se tomaba muchos cafés por el dolor de cabeza y por las aspirinas?

M.T.: Él tomaba café continuamente para el dolor del cabeza. Era muy nervioso, pero muy contenido, al mismo tiempo.

A.C.: Como su poesía...

¹²⁹ Maite Torroella continuava, até a época desta entrevista, em novembro de 2010, vivendo no mesmo apartamento em que João Cabral e sua família haviam morado em Barcelona. No mesmo se pode ver várias obras dos jovens artistas do Dau al set que, supõe-se, pertenceram a Cabral e que foram deixadas quando da ida a Londres.

M.T.: Lo veías que fruncía el ceño, lo veías que de repente, pues tal... Pero, seguía hablando: ¡Bah, bah, bah! Gesticulaba mucho y tal. Lo veías con las manos, tal. Pero al mismo tiempo lo veías con el ceño fruncido y que le dolía la cabeza. Lo que pasa es que tenía una inteligencia privilegiada y además una lucidez increíble.

A.C.: Al final resulta que se hizo una operación de otra cosa...

M.T.: Le hicieron dos o tres operaciones, que le hicieron fuera, en realidad. Y después venía y yo le decía: “João, ¿cómo está esa cabeza?, ¿ya bien?” Pero no terminó de estar nunca bien.

A.C.: Le hicieron al final una operación que no tenía que ver con el dolor. Le quitaron el nervio simpático. Ya se le fue el dolor y ya estaba más... Fue en Oporto. Por una úlcera que tenía.

M.T.: Él, ya le digo, cuando nosotros le conocimos, tenía esto. Tenía tres o cuatro personas en el consulado que, quitando una secretaria, que era española, los demás todos eran... ah, bueno, esa secretaria... y después entró Alfonso Pintó. Pero Alfonso Pintó entró después de conocerlo nosotros, a João.

A.C.: ¿Era un funcionario?

M.T.: Sí. Fue al consulado a ser funcionario. Porque vivía en esa casa de ahí enfrente con su madre. Era un poeta, Alfonso Pintó era un buen poeta. Dentro de los jóvenes de entonces bullía bastante pero necesitaba trabajar, porque yo creo que no tenía padre, no lo sé seguro. Era un chico como de veintidós o veinticuatro años, entonces, Alfonsito. Entonces, João lo colocó en el consulado, pero ya en los últimos tiempos de João. Sé que después, al cabo de unos años y cuando ya estaba Raul Bopp¹³⁰, fue cuando Alfonso Pintó se fue a Suiza, al consulado de Suiza. Siguió siendo un funcionario del consulado, a pesar de que era español. [...] Entonces, todos estos tenían relación con João, pero era una relación no muy profunda, más bien superficial, quiero decir, João era muy amable, muy atento, pero él se entregaba, quizás por esa misma dolencia suya, se entregaba a la gente con mucha reserva, según a quien, se entregaba con mucha reserva, o sea, hablaba: podía tener aquí una reunión con cuatro chicos jóvenes, con tres poetas y le veías entregado en ese momento, pero conceder así una intimidad tremenda de verlos todos los días, yo a João no lo he visto nunca, de hacer eso o muy pocas veces.

A.C.: ¿Y tampoco con vosotros...?

M.T.: Sí, con nosotros sí. Con Rafael tuvimos una relación muy íntima, nosotros. No solo cuando nos cedió esto, sino cuando se fue a Londres, cuando tuvo aquel problema político con Itamarary, con Relaciones Exteriores, que lo tuvieron suspenso de empleo y sueldo en Brasil, él nos escribió entonces alguna vez. Y sobre todo yo me escribía con Estela, su mujer.

¹³⁰ Raul Bopp (1898-1984) foi um poeta modernista e diplomata. Participou da Semana de Arte Moderna de 1922. Seu livro, *Cobra Norato* é considerado um dos mais importantes do movimento Antropófago fundado por Oswald de Andrade. Atuou em Barcelona como cônsul e teve *Cobra Norato* publicado pela Revista *Dau al Set* em duas compilações no ano de 1954 com organização do poeta Alfonso Pintó.

Yo a Estela la quería mucho y a los niños.

A.C.: ¿Cabral tuvo alguna influencia sobre las traducciones que hizo Torroella de la literatura brasileña?

M.T.: A mi marido le interesaba muchísimo la literatura portuguesa y brasileña. Bueno, le interesaba toda la literatura de fuera porque como nos llegaban tan pocas cosas, todo le interesaba y traducía cosas francesas y cosas inglesas. Pero se metió mucho a traducir cosas portuguesas: la obra de Fernando de Pessoa, la tradujo, y, luego después, tradujo también muchas cosas brasileñas. Además, es que conoció a un diplomático, que también era escritor, Cícero Dias¹³¹.

A.C.: Era pintor.

M.T.: Sí, pintor, que estuvo en París y que fue a la Escuela de Altamira –que era una actividad, que mi marido fue uno de los fundadores– que era una Escuela, una reunión de intelectuales y de artistas plásticos que pretendían dar en conocer en España las corrientes de la actividad plástica moderna. Esto se hizo en Santander y apoyado por el gobernador de Santander. [...] En esa semana, pues desarrollaron una serie de conferencias y actividades. Vinieron no solo artistas plásticos de Alemania como Baumeister o como Dyrssen, que era un sueco, o Westerdahl, que vino de Canarias, no solo estos, no solo extranjeros, sino gente de España. Entre los españoles fue otro miembro de “Dau al Set”, que era Cuixart, pero en la Segunda Semana. Y en la primera semana de los fundadores, el que buscó Goeritz para que se diera a conocer este proyecto suyo en Catalunya fue a mi marido. Hay una correspondencia así de grande. Además se ha publicado ya una cosa sobre la Escuela de Altamira. Entonces, João ya no estaba aquí. En cambio, Cícero Díaz vino de París.

A.C.: ¿Por recomendación de João?

M.T.: No por recomendación de João, sino porque conoció la existencia de la Escuela de Altamira y vino. Y fue donde mi marido lo conoció y estuvieron en contacto. Pero una de las personas con quien mi marido se carteó en aquella época de Brasil era con Drummond de Andrade.

A.C.: ¡Ah! Sí, porque hizo la traducción de una selección de poemas de Drummond.

M.T.: Hizo la traducción de sus poemas y Drummond le dedicó uno de sus poemas. Uno de sus poemas está dedicado a mi marido, la traducción.

A.C.: Lo de Carlos Drummond es interesante. Él publicó la traducción, la primera de Drummond en el 1951 en la Editorial Rialp.

M.T.: Además hizo también traducciones de otros poetas brasileños.

A.C.: ¿Y por qué no tradujo algo de la obra de Cabral?

¹³¹ Cícero Dias (1907-2003), também pernambucano como João Cabral, foi um importante pintor do modernismo brasileiro, porém viveu a maior parte de sua vida em Paris, onde teve contato com o Surrealismo. A informação de Maite Torroella é incorreta, já que Cícero não era diplomata.

M.T.: Bueno... De Cabral siempre pasa lo mismo, que cuando tienes a una persona y la vas viendo todos los días vas dejando las cosas y después, cuando lo tienes lejos dices: “Deberíamos haber hecho esto”. A João es difícil traducirlo si no está él delante. Yo creo que la poesía de João es difícil porque, no sé, hay que estar a cierta distancia. Mi marido le tradujo, por ejemplo, “Vida y muerte Severina”, la que se estrenó aquí, en el Liceu.

A.C.: ¿Él tenía que ver con el compositor que hizo la adaptación a la ópera, un mexicano?

M.T.: Sí, un mexicano, Salvador Moreno. Salvador Moreno era muy amigo nuestro y João lo conoció por nosotros.

A.C.: Y João, ¿fue a ver el estreno? ¿Le gustó?

M.T.: Sí, le gustó. Y quedó muy bien.

A.C.: Es que repetía que a él no le gustaba la música.

M.T.: Yo, cuando le conocí, tenía dos debilidades, dos amores, de estos que eran indiscutibles en él: los toros y el flamenco.

A.C.: Yo ahora mismo estoy escribiendo sobre la relación que estableció con el toreo.

M.T.: Bueno, pues no solo vaya ud. a una corrida. Busque ud., yo no sé dónde estará, no es difícil que lo encuentre. Busque usted al matador Aparicio. Yo lo he conocido aquí, en esta casa, jugando con los niños de João. Él era un jovencito. João estaba enloquecido con él.

A.C.: ¿Era de aquí, de Barcelona?

M.T.: No, no era de Barcelona, pero venía mucho a Barcelona, porque entonces, la plaza de Barcelona, no existía ni soñaba con esta especie de cruzada antitaurina que hay por ahí. Los barceloneses, los catalanes han sido muy taurinos toda la vida, aunque ahora haya algunos que renuncien y João era un indiscutible de los toros.

A.C.: ¿Rafael también y ud. también frecuentaban la plaza de toros?

M.T.: Yo también. Íbamos todos a la plaza. João conoció a través de nosotros un torero, que fue muy famoso, que escribía poesía también, que fue muy conocido en el mundo literario. No era ni mucho menos como Domingo Ortega, que fue un torero que tenía fama en Madrid de que a los únicos círculos a los que él iba era a los de los intelectuales: era amigo de Ortega.... Claro, ha habido muchos toreros que han sido así: Sánchez Mejías, también, era amigo de Federico. [...] Aquí había uno que se llamaba Mario Cabré. Y Mario Cabré fue muy amigo de João. No solo muy amigo de João, sino muy amigo de Miró. Yo tengo fotografías de Miró con su hija, Maria Dolores, en la plaza viendo toros. Si hace eso, no tiene nada de particular y menos en aquella época. Pero João Cabral está con Mario Cabré haciendo pases de muleta. [...] João era muy amigo y protector de Aparicio, protector en el sentido, como si dijéramos... Aparicio era un chico muy joven entonces. Tenía mucho éxito. Era cuando

empezaba a tener nombre y João le invitaba aquí a comer cada vez que venía torear y además hablaba con él de toros. Porque João, si le gustaba una cosa, se metía muy profundamente en el tema. Discutían de toros con Aparicio, con el torero. Y cuando João se marchó de esta casa y nos la quedamos nosotros, nosotros teníamos toda la revista de la época, que era de toros, la teníamos amontonada aquí. Que él la coleccionaba.

A.C.: ¿Él la coleccionaba?

M.T.: La coleccionaba y era suscriptor.

A.C.: ¿Tiene alguna cosa de eso ahora?

M.T.: No, pero la puede ud. encontrar en las hemerotecas.

A.C.: Él tenía una colección, cuando se encontraba en Brasil, de cuando murió Manolete.

M.T.: Posiblemente porque cuando se murió Manolete, además, se hicieron unas fotografías... Y yo creo que mi marido le mandó una foto hecha por Muller, en la que está Manolete con el capote así arrastrando dando la vuelta a la Monumental de Barcelona. Fue una fotografía muy bonita y muy famosa. Entonces, yo creo que se la mandó a João. Porque cuando murió Manolete fue una conmoción nacional, tremenda. João, claro, lo notó también. Pero él fue muy amigo, a pesar de que había una diferencia de edad porque era más joven, con Julio Aparicio.

A.C.: ¿Aparicio está vivo?

M.T.: Yo creo que sí. Hace mucho que se tiene que haber retirado, porque, claro, los toreros se retiran relativamente jóvenes, porque no pueden... Tiene que ser un hombre muy joven para tener el arrojo de ponerse delante del toro, luego después además tiene que tener una muñeca muy fuerte y tener una serie de cosas y estar muy en condiciones. Aparicio lo estaba entonces. Aparicio estuvo aquí, jugando con los niños... Nosotros hemos venido aquí, a casa de João, cuando todavía ellos vivían en Barcelona. Y venir aquí Aparicio, más de una vez. Y si no está Aparicio, estará su hijo y sabrá seguramente de esta amistad.

A.C.: ¿Cuándo se dice que era un protector de Aparicio? ¿En qué sentido?

M.T.: No protector económico. Aparicio ya empezaba a ganar dinero, y su nombre empezaba a sonar. Todos los toreros van a buscar eso. Protector, en el sentido de decir que era como el amparo que todos estos chicos jóvenes, claro, un torero que no es de aquí, que la familia no está aquí, pues viene siempre – y sobre todo cuando está empezando y es joven – pues en manos del apoderado y tal era, pero aunque venga el apoderado acompañándole, era como venir como a una casa familiar donde él comía y se sentía un poco como en familia. En ese sentido lo digo. En ese sentido João era muy protector de Aparicio, le quería mucho.

A.C.: ¿Usted cree que fue una especie de mecenas de jóvenes escritores, de pintores?

M.T.: No. Él lo único que hizo, que entonces él sí estaba en mejores condiciones que muchas otras personas, es comprar en un momento dado, a lo mejor, pues un dibujo a alguien. Era muy amigo de un pintor, que ya no existe, que yo lo quería mucho también, que se llamaba Francisco García Vilella. Francisco García Vilella era muy amigo de él, entre otras cosas, porque había mucha coincidencia políticas entre ellos. Vilella era muy exaltado y João era muy puro en la defensa de sus convicciones políticas.

A. C.: ¿Y cuáles eran?

M.T.: Eso averígüelo ud.

A.C.: El señor Arnau Puig me habló un poco del tema. Pero Cabral era un hombre muy discreto.

M.T.: Él era muy discreto y hubo un disgusto tremendo. Ese fue el problema que tuvo en Londres porque hubo una denuncia desde aquí.

A.C.: ¿Fue desde aquí? Lo que se cuenta, sus biógrafos es que fue desde Brasil.

M.T.: No. Fue desde aquí. Por lo menos la gente más íntima a él estamos todos convencidos que fue desde aquí y de dónde salió. Más que denuncia, no creo que fuese denuncia abierta, un gesto que no fuera amistoso hacia João. Yo más bien creo que fue imprudencia. Entonces era muy difícil que pudieran pasar inadvertidas las ideas políticas de un cónsul. No podía ser, tenía que ser al contrario. Y João era muy discreto. Yo no he visto nunca, y eso pongo las manos en el fuego, durante todos los años y durante todas las veces que yo he conocido a João en Sevilla, y que nos hemos carteadado en Marsella, y que nos hemos visto en Marsella, no he visto nunca a João hablar de política ni exaltarse por política, nunca, nunca. Y he estado hablando con él, como estamos hablando ahora ud. y yo muchas horas y muchos días, que no es un día solo. Además, hemos estado en la intimidad de su casa, en la intimidad de la mía. Nunca he visto a João hablar de política. Le he oído hablar mil veces, de flamenco; mil veces, de toros; mil veces, de literatura; mil veces, de poesía, pero...

A.C.: ¿Él no hacía una defensa abierta de su posición política?

M.T.: Él era, por sus lecturas, por los comentarios, pero por un comentario de un libro, por un comentario de un hecho, por esto... sabías perfectamente qué es lo que estaba pensando.

A.C.: Quiere decir, que se sabía muy bien cuál era su orientación.

M.T.: Sí, la que era su orientación. Pero lo que no podías nunca asegurar, eso no lo aseguraría yo ni ahora al cabo de los años y de que todo lo que ha pasado y ahora que no puede hacerle daño, no le diría a usted nunca que João se exaltase o tuviese una discusión política defendiendo una idea determinada delante de nosotros. No es verdad. Mi marido, al fin y al cabo, era un excombatiente republicano, que había estado en el lado de la República y que había salido de una prisión. No era por falta de que no tuviera [...] Le interesaba mucho los conquistadores ibéricos, no solo los españoles, sino los portugueses en América y pidió, en

uno de sus cargos, en Sevilla, que le dejasen venir a Sevilla –que era una plaza de mucha menos importancia que lo había sido Barcelona– y fue, sin embargo, a Sevilla muchos años después. Y que, por lo tanto, para un diplomático, era como retroceder, pero a él le interesaba mucho porque estaba allí el Archivo de Indias. Él se iba todas las mañanas al Archivo de Indias. Durante que estuvimos en Sevilla que fueron dos o tres semanas, no lo sé. El mes que estuvimos con João iba todas las mañanas al Archivo de Indias.

A.C.: ¿Después que se fue de Barcelona, venía a visitar?

M.T.: João estuvo, cuando vino aquí solo, por ejemplo, cuando venía desde Marsella, él se hospedaba en un hotel de las Ramblas, el hotel de los toreros, que se llama Hotel Oriente, está muy cerca de las Ramblas.

[...]

No, en Sevilla estaba en su casa. Estaba en un barrio residencial, como esto, que ahora está en el centro pero cuando lo cogimos esto era un barrio residencial. Y en Sevilla también vivía en un barrio residencial. Vivía en un chalé en medio de jardines.

A.C.: Por lo que él cuenta frecuentaba mucho el centro.

M.T.: Frecuentaba todos los días “Los Corales”, la calle de las Sierpes. Me acuerdo del tablao de la calle Petritxol. Era un tablao muy conocido. Entonces João, eso sí le puedo decir, no que fuera un patrocinador del espectáculo pero en cuanto llegaba a Barcelona se iba a ver flamenco y lo tenía ud. allí. Nosotros íbamos después a reunirnos con él. Pero ibas ya a las diez de la noche o a las once de la noche, pero João, si podía estar allí desde las ocho tocando palmas y haciendo que otros tocasen y hablando con los flamencos y viendo zapatear allí y luego un fandango y entendía mucho. Conocía perfectamente bien toda clase de bailes o toda clase de coplas.

A.C.: ¿Preguntaba a ud. o a Rafael o a los amigos en general sobre el flamenco? Él tenía mucha curiosidad intelectual. ¿Pero las compartía con los amigos?

M.T.: Primero, ya le digo que él era muy especial porque era muy receptivo, muy intuitivo, aunque pareciera que no, pero al mismo tiempo, muy intelectual.

A.C.: Es curioso lo de la intuición. Él lo negaba un poco.

M.T.: Era muy intuitivo. Entonces, él se metió mucho en el flamenco, igual que se metió en los toros a base de ver mucho. Él decía: “Es que yo sé porque veo mucho y leo mucho.” Es mentira, porque hay siempre una primera vez o una segunda vez. A él no iban a decirle: “Eres lo más que Mejía.” Podían decirle al principio de sus excursiones por los tablaos él podía decir esto qué es, una soleá un fandango o lo que sea. A los tres días sabía perfectamente bien qué era, cuando se tocaba un fandango no era lo mismo que una soleá. Eso lo conocía al dedillo. A los tres días sabía distinguir perfectamente. Y eso es intuición, porque claro, salvo que tengas una vocación desmedida desde niño y lo hayas oído, un señor que viene de fuera, que no pertenece a esa cultura es extrañísimo. No extrañísimo, pero es excepcional. João lo era, tanto con los toros como el flamenco. João discutía con los aficionados los pases de un

torero. Yo lo he visto discutir. [...] A Aparicio no solo lo protegía porque veía que era un chico. Es porque le gustaba Aparicio, tenía debilidad por Aparicio, pero tenía debilidad como torero. No es que tuviera debilidad por él como un niño desprotegido al que hay que amparar. Eso además, porque él sabía pues que era un chico que necesitaba realmente que lo arropasen un poco, que era muy joven, que, como todos los toreros, en general, la familia es una familia muy modesta, y que ellos están luchando por sacar a su familia de la miseria prácticamente. Esto, claro, para él era un aliciente, pero es un aliciente que se miraría de continuarlo día a día y domingo a domingo. Pero salvo que tengas una afición tremenda y salvo que tengas una inclinación por eso: porque, claro, por mucha afición que tengas por una cosa, o tienes intuición y te metes de lleno en ello o si no, lo miras como un espectáculo, un día, siete días, veinticinco días... pero no dejas todo por eso. João dejaba todo por irse a un tablao flamenco, en cuanto llegaba de Marsella o de Malta. Tú ya sabías que aquella noche con João no contabas. Tenías que estar con João en un tablao. Era una afición tremendamente asumida.

A.C.: Es curioso que haya tomado España también como su patria cultural.

M.T.: Sí, sí. En esas dos cosas. Posiblemente después, ya cuando dejó de venir a España y cuando ya se instaló en Portugal. [...]

A.C.: Él escribió, cuando estuvo, por ejemplo, en África, en Latinoamérica, Honduras, escribía algo sobre esos países, pero ya era algo diferente. Ya no era la misma pasión. Se ve la pasión que hay por detrás de las cosas de España, es muy claro.

M.T.: João, yo lo noté mucho, fíjese, es absurdo, yo lo noté mucho cuando yo supe que estaba viviendo en Lisboa¹³² con su segunda mujer, me parece que ella era una poetisa – yo a su segunda mujer no la he conocido nunca – y yo le felicité por teléfono. Le dije a mi marido: “João se ha vuelto a casar, está en Lisboa, está tal. Y yo lo he llamado pero apenas he hablado con él.” Con toda la intimidad que nosotros teníamos y las cosas que yo le he contado con Estela; yo he estado con Estela en mil sitios y las mismas cartas que hay de ellos, que son cartas puramente circunstanciales de: “Ahora vamos. Ahora volvemos. Estamos en Malta...” No son cartas trascendentes, pero que hay unas cuantas, pues se cortaron completamente. Con su segundo matrimonio se cortaron completamente. Nosotros no volvimos a saber de João más que en determinadas ocasiones.

A.C.: Hablando del flamenco, João dedicó a Rafael uno de sus poemas sobre España, que es “A palo seco.” ¿Por que se lo ha dedicado a su marido?

M.T.: Rafael era, primero, muy taurino también. Los escritores, entonces, así como ahora... No sé si ud. vive el ambiente actual en España, como es mucho más joven, posiblemente esto, a lo mejor, le parece un disparate, pero claro, ahora, tanto las personas que ya tienen una cierta edad, que entonces eran muy jóvenes, como nosotros, que éramos muy jóvenes todavía, como otras gentes muy maduras, el asistir a un tablao flamenco o el asistir a los toros era una cosa de cultura.

¹³² Na realidade, vivia em Porto durante essa época, não em Lisboa.

A.C.: ¿No se rechazaba?

M.T.: Ahora se ve como una fiesta bárbara.

A.C.: O folclórica.

M.T.: O folclórica. Entonces era una cosa de cultura. Y ud., a través de escritores anteriores a la generación de mi marido, como fueron Guillén o Lorca o el propio Dalí – Dalí, una de las cosas que hizo en Figueres fue hacer una corrida delirante, porque quería que el toro fuera arrastrado con un helicóptero. Esto era una de las cosas delirantes que Dalí tenía para llamar la atención; porque, claro, después, cuando lo tratabas en la intimidad era de otra manera – quiero decir, que Picasso, Dalí, piense ud. Ponç, el mismo Tàpies, en un momento dado, eran gente que los podía ver ud. en una barrera y aún en una generación posterior, como Hernández Pijuan, como Bartolozzi como Arranz Bravo, que son gente de una generación posterior a la de Tàpies, ud. los veía en la plaza de toros. Ahora no verá ud. a ningún pintor, rarísimo que vea ud. a un pintor, ni que vea ud. reflejado en una obra de arte o a una gitana haciendo palmas o un señor, como era Vicente Escudero, pues, taconeando. Entonces tenía ud. dibujos de los mejores dibujantes. Ud. veía, que tiene ud. cuadros de Solana, o tiene ud. cuadros de Picasso, o tiene ud. cuadros de Goya, en que todo esto se manifiesta. Por lo tanto, es un hecho que está dentro de la cultura de un país. Ahora no. Entonces, João se metía en eso.

A.C.: ¿Seguro que con Rafael discutía mucho?

M.T.: Sí. Hablaban de esto igual que podían hablar del último libro de Faulkner, pues igual.

A.C.: También Rafael escribió un poema dedicado a João. Me gustaría que lo leyeras, por favor.

M.T.: No lo tengo a mano.

A.C.: Yo sí. Me gustó muchísimo. Ya lo leí varias veces, para entender un poco.

M.T.: Está en el *Libro de nadie* que fue uno de los libros de Rafael¹³³. (Lee)

A.C.: Muchas gracias, me hacía ilusión, escucharlo de su voz. [...]Tengo una curiosidad. ¿Aquí en esta misma casa Cabral tenía su prensa manual?

M.T.: Sí... Estas son cartas de Cabral. Si ud. ve todas estas cartas... “Consulado de Estados Unidos”; “Meu caro Rafael”. (Enseña postales)

A.C.: ¿Escribía en portugués?

M.T.: Sí.

¹³³ Ver poema na íntegra também em ANEXOS.

A.C.: ¿Y cómo hablaba el castellano?

M.T.: Con mucho acento pero muy bien, muy rico de palabras. Mire, esta es de Estela, es lo que yo le decía. Esta es de Marsella. Le mandaba cosas, a lo mejor, de datos. Aquí le manda unas traducciones que ha hecho Ángel Crespo.

A.C.: Sí, fue el primero que tradujo la obra, aquí. Él criticaba mucho las traducciones en lenguas que él conocía. Después dijo eso muy abiertamente.

M.T.: El buen traductor tiene que conocer tanto la lengua de la que traduce como la lengua a la que traduce. Si no conoce muy bien la lengua a la que está traduciendo, es muy difícil que pueda traducir bien.

A.C.: A mí me da la impresión que él era muy perfeccionista.

M.T.: Sí, sí, claro. Mire, aquí, mire dónde vivía en Sevilla: Avenida Manuel Siurot, 12.: “Telefoneemonos. Díganos cuando nos espera aquí...” (Enseña una postal). Escribe a veces telegráficamente diciendo: “Esto, el primero, esto, el segundo, esto el tercero, esto el cuarto”. Aquí leemos: “a Maite y un abrazo afectuoso de João.” Hay muchas cartas. Perdona que insista en esto pero todas, todas están en portugués.

A.C.: Son cosas personales y las tiene muy bien cuidadas, pero, ¿alguna vez me dejaría leer alguna de esas cartas?

M.T.: Sí, sí, en confianza. No tiene nada de eso. ¿Ve? Aquí hay de Sevilla, en la calle Bolivia.

A.C.: Le enviaba una copia de su libro junto con la postal.

M.T.: Esta es del Consulado General de Brasil, pero de Marsella. De Montecarlo, escribe también.

A.C.: (Lee) “Aqui envio uma cópia do próximo livro. É para que você o leia e faça os reparos que precisar. Se estiver muito ocupado, não se preocupe. Em todo caso, gosto de saber que você possui uma cópia.”

M.T.: Mi marido era un gran admirador. No sé por qué aquí dice que está muy... Me da las gracias por algo que yo he hecho, que no sé qué es. ¡Ah! En 1958 estaba en Sevilla. Es por algo que yo llevara a los niños o que yo hiciera a los niños, por lo que veo aquí.

A.C.: ¿A Londres no habéis ido a visitarlo?

M.T.: No. Estuvo, además, muy angustiado. Era mejor dejarlo y ya cuando se marcharon de aquí fue cuando –si estaban en Londres y si estaban instalándose– fue cuando tuvieron la denuncia y tuvieron que salir para Brasil.

A.C.: Si no, ¿se habría quedado más en Barcelona?

M.T.: No. Se habría quedado más en Londres. O sea, él iba de aquí a Londres porque, para su carrera de diplomático, era una categoría mayor. Los cónsules aquí, entonces, tenían categoría de embajador. El cónsul general tenía categoría de embajador porque teníamos pocos países que tenían reconocido al gobierno oficialmente. Entonces, en las dos ciudades donde existía representaciones diplomáticas, que tenía que ser Madrid y o Barcelona, había muchos de los cónsules generales, que no tenían embajador en Madrid o que si lo tenían, no tenía tanta actividad, dijéramos, como el cónsul general aquí, que era una ciudad más comercial, que tenía más contacto con Europa y tal. Entonces Barcelona tenía mucha más vida que Madrid. Y, entonces, el cónsul general que hubiera aquí de cualquier nación, no solo de Brasil, tenía categoría de ministro, tenía categoría de embajador. Era importante. Él iba a una embajada como en Londres, que era ya Europa. Entonces aquí estábamos todavía muy cerrados.

A.C.: ¿Él se quería marchar, entonces?

M.T.: No es que se quisiera marchar, pero se marchaba. Para él era conveniente y sentía que tenía necesidad de hacerlo. Además, él... Él era inquieto y le gustaba mucho y además volvió muchas veces, no es que le gustaba mucho momentáneamente, es que los lazos que le unían a España fueron muy fuertes. Se sintió muy atraído por España, estuviera donde estuviera. Pero también quería conocer otras cosas, también era muy curioso. También tenía, no sé, la inquietud de conocer esto, de conocer lo otro, de conocer esta cultura, esta literatura o este tal. O sea que yo creo que se hubiera metido en Inglaterra si es que hubiera congeniado, como congenió con España, con alguien de los círculos de allí, pero yo creo que no le dio tiempo.

A.C.: Sí, él leyó bastante allí, toda la literatura de los metafísicos ingleses, pero, claro, había congeniado más con España. Fue algo definitivo.

M.T.: Primero es esto: la pasión que tuvo por España no la tuvo por ningún otro país, pero fue una pasión que le hizo conocer unas raíces muy intensas para él y para su sensibilidad y que le unieron mucho a este país y a las gentes de este país. En Londres, posiblemente, hubiera llegado a conocer, también, a gente muy interesante. Porque, además, él era muy curioso. Él era abierto y al mismo tiempo, sin embargo, era introspectivo. Él no era expansivo, pero era abierto. Él era receptivo, más que abierto y, por lo tanto, él estaba dispuesto a admitir lo que le venía de frente. Después, a lo mejor, pues le llegaba hasta aquí solo. Era una visión solo de fachada y no le interesaba, pues cuando llegaba a su sensibilidad no comulgaba con ello, ¿no? Pero estaba dispuesto siempre a admitir, porque yo lo he visto hablar con personas que no tenían nada que ver con él y hablar muy normalmente. Posiblemente fuera, quizás, una especie ya de amoldamiento debido a su profesión, debido a su cargo, a lo que fuera. Pero yo le he visto hablar con gente y tratar con gente que decías: “Sí, realmente es una persona interesante por tal cosa, pues, no sé... por una obra, o porque ha pintado bien esto, tal, pero como persona...” Y sin embargo él lo admitía, porque admitía la obra. Entonces lo otro no le interesaba y prescindía de ello, pero de una forma muy natural.

A.C.: ¿Él era coleccionista?

M.T.: No.

A.C.: Leí alguna vez que compró los primeros cuadros de Tàpies.

M.T.: Bueno, compró unos dibujos. Lo que sí era, era muy generoso. Ud. piense que, entonces, Tàpies, García Vilella, Ponç i Cuixart, el más caro era Ponç. Entonces el que más se cotizaba era Ponç. Pero la cotización, para una persona que no tuviera medios, que hubiera salido de la guerra, completamente depauperada, o sea, para una serie de gente determinada no podía permitirse el lujo, comprar unos dibujos de Ponç y de Tàpies y de esto. Otras personas, que sí habían rehecho su economía, como muchos fabricantes de aquí o de la burguesía catalana, en general, casi todos fabricantes, pocos intelectuales, porque los escritores y eso siempre han tenido una economía mucho más estrecha que los otros. Pero estos sí que podían empezar a comprar. Pero piense, que además, es que, entonces, yo le enseño a ud. cartas de Tàpies, cuando yo estaba recién casada en los años 50, y que Tàpies estaba todavía soltero y que estaba en París y eran muy amigos, todos los del grupo de los artistas plásticos. Con Arnau Puig, por ejemplo, nos tratábamos menos, porque entonces Arnau estaba metido en su facultad – era un hijo de familia que tenía que sacar la carrera, porque sus padres estaban muy preocupados de que sacase la carrera – y él no tenía nada que ver, más que ser un teórico, dijéramos, del grupo del *Dau al Set*. En cambio los otros trabajaban, tanto Ponç como Tàpies, como Cuixart. Claro, lo malo era poder vender lo que ellos hacían entonces.

A.C.: ¿Él tenía una beca en París? ¿Él y Cuixart?

M.T.: Fueron con becas Cuixart y Tàpies. Ponç se había ido ya a Brasil y se fue a Brasil por Raul Bopp. O sea, no se vino entonces, se marchó poco después, por Raul Bopp.

A.C.: ¿No fue por Cabral?

M.T.: No, no fue por Cabral. Fue por Raul Bopp. Lupe, la mujer de Raul Bopp... nada más llegar aquí Raul Bopp, se puso en contacto con nosotros. Se conoce que tenía noticias de nuestra relación con João por el mismo consulado, la gente del consulado de aquí... y se puso en contacto con nosotros. Fueron, prácticamente, los primeros intelectuales que conoció, fue Rafael... Estuvieron aquí en casa. Cogieron una casa por la Avenida Diagonal, más allá de lo que es hoy la plaza – entonces era la plaza de Calvo Sotelo – hoy es la de Pau Casals. Allí reunían también amigos y esto y tal y nosotros seguimos siendo uno de los amigos habituales del cónsul de Brasil. Pero no hubo nunca la cosa esta de compenetración íntima que hubo con João. Tuvimos mucha amistad con Raul y con Lupe, pero eran otra clase de personas, a pesar de que él era poeta y a pesar de que tenemos todas sus obras, igual que las de Raul Bopp, que de João, pero no era lo mismo. Lupe era de otra manera, era mexicana, era de otra manera que Estela. Lupe se alucinó un poco por Ponç, en el buen sentido de la palabra. Le gustaba mucho Ponç, las cosas que hacía Ponç. Lo conoció a través nuestro y lo conoció en seguida, también. Fue de los de *Dau al Set* con el que ellos congeniaron, fue con Ponç, más que con Tàpies y que con Cuixart. No creo que los trataran... los trataron, pero de una forma más esporádica y más... que ellos se marcharon entonces con la beca del Instituto Francés a París. En cambio, Ponç se quedó aquí y a Lupe y a Raul les presentaron gente de la colonia brasileña que había aquí, algunos de los brasileños que estaban aquí. Y yo recuerdo que un día nos invitaron a comer y estaba Matarazzo.

A.C.: ¿Se refiere ud. a Ciccillo Matarazzo¹³⁴?

M.T.: Sí. Y estaba preparando la fundación de la Bienal de São Paulo.

A.C.: ¿João conocía a Ciccillo?

M.T.: No, que yo sepa no, por lo menos aquí, no lo vimos hasta que vino Raul Bopp. Estaba hablando de la puesta en marcha de la Bienal de São Paulo. Entonces, estaba Ponç comiendo en la casa de Raul y de Lupe e inmediatamente le invitó a Ponç a que fuera a São Paulo y Ponç fue a São Paulo.[...] Ponç era muy minucioso, muy como Dalí, de pincelada corta, muy fundida y entonces hacía esos retratos que nos gustaban mucho a las señoras, porque parecían hechizos. Ponç hizo esos retratos y fue terminar esos retratos y se marchó a Brasil, se marchó a São Paulo. Y estuvo en São Paulo y Matarazzo le proporcionó hacer colecciones de retratos de la buena sociedad de São Paulo.

A.C.: ¿Le compró la obra, también?

M.T.: Le compró bastante obra. Y él volvió al cabo de, yo creo, seis años u ocho años, no sé cuánto estuvo Ponç allí, no lo sé. Sé que vino muy enfadado, porque, además, cuando ya se hizo o concurrió España a la Bienal de São Paulo, cuando ya la Bienal de São Paulo funcionaba, Ponç cometió una pifia espantosa: acuchilló un cuadro de Tàpies.

A.C.: No lo sabía. ¿En la Bienal?

M.T.: En la Bienal, sí. El comisario español decía que por celos. No lo sé. Dice que de repente había visto un sombrero como aquellos de los mexicanitos del campo y como podía ser el personaje de João...

A.C.: Me parece que Ponç era un personaje curioso...

M.T.: Llevaba un poncho blanco. Y que iba así, acuchilló el cuadro. Lo cogieron...

A.C.: Se dice que estuvo un poco tocado, se puso un poco mal en Brasil.

M.T.: Estuvo un poco tocado con la cosa de Brasil. Yo creo que Matarazzo le ayudó mucho económicamente, o sea, él ganó mucho dinero con estos retratos y estas cosas y, posiblemente, allí,

en la sociedad de São Paulo, pues tuviera mucho nombre, no lo sé. Porque, claro, a nosotros nos llegaban entonces unas noticias muy esporádicas, las que conocíamos pues podía ser por João o por

Raul o por una persona de allí. Porque entonces no había una relación con el extranjero y mucho menos con América y mucho menos con Brasil por parte de España. Tardabas en recibir una carta y tardaba en llegar una carta y te enterabas de las cosas circunstancialmente. Entonces, no supimos de la cosa de Ponç. Y yo creo que Ponç, lo que le pasó, es que debió

¹³⁴ Francisco Antônio Paulo Matarazzo Sobrinho (1898-1977) mais conhecido como Ciccillo Matarazzo, foi um industrial e mecenas brasileiro. Fundou o MASP (Museu de Arte Moderna de São Paulo) e a Bienal Internacional de Arte de São Paulo.

sentirse aislado allí.

A.C.: Yo lo que sé es que él fundó una Escuela de Arte, que fue importante en aquel momento, pero después no se sabe mucho más.

M.T.: Me parece que fue Cicillo que le fundó una Escuela de Cerámica también, pero yo creo que pasó eso: que él se sintió aislado allí, que vio que estaba fuera del mundo que entonces contaba, que era el mundo de París. Entonces ir a París y triunfar en París y a lo sumo en Londres – lo de América todavía no funcionaba, lo de Norteamérica fue unos años después cuando Rauschenberg, por primera vez, en la Bienal de Venecia empezó a dar que hablar, o sea, todos los pintores norteamericanos no contaban entonces en Europa. Contaba Europa y contaba París. – Yo creo que él se sintió aislado allí, se sintió alejado de lo que él había vivido siempre, que aquí lo que se vivía, lo poco que se podía vivir, primero por las fronteras cerradas y cuando ya empezaron a abrirse poco a poco y se fueron los becarios a París, pues, claro, la gente lo que quería era ir a París. No se le ocurría ir a Moscú, ni a Viena..., a pesar de todo, ni siquiera a Italia. Se le ocurría que tenían que ir a París. Claro, Tàpies y Cuixart lo habían conseguido, pero él no.

A.C.: Claro. Entonces, lo que había era un proyecto de una persona muy adinerada, que era Cicillo, que creó un ambiente artístico sofisticado donde no había y a que le interesaba tener gente de artes que lo fomentara.

M.T.: Sí, sí, claro. Pero Ponç... piense que cuando fundan *Dau al Set*, el que empieza pisando más fuerte es Ponç. El que tiene más, dijéramos, coleccionistas que le compran es Ponç. El que tiene más encargos de retratos es Ponç. O sea, Tàpies, nada y Cuixart... Cuixart cometió la locura de irse a hacer estampados a Lyon – que le mandó René Metras, que era su marchante – y perdió unos años allí. Tàpies fue el que se mantuvo firme y salió adelante. También, claro, tenía una personalidad para poder salir, porque si no, no hubiera salido. [...]

A.C.: ¿Y Cuixart?

M.T.: Lo de Cuixart ha sido mucho después. Cuixart siempre ha sido una persona muy simpática, lo era ya entonces, era huérfano de padre, su padre era médico –ya había muerto– pero, económicamente, en su casa vivía mejor, a pesar de no tener padre, vivía mejor que la familia de Tàpies, que eran primos carnales. Pero vivía mejor, porque pasaba menos apuros económicos. La gente, claro, después de la guerra, en muchas casas hubo muchas dificultades. El padre de Tàpies tenía una editorial de cosas sobre Barcelona y una librería y claro, todo eso se había ido al garete durante la guerra, porque Barcelona fue una ciudad muy castigada. Por lo tanto ellos, a pesar de ser primos, vivían una economía distinta y luego, además, Tàpies fue una persona enferma durante muchos años. Tàpies ha salido adelante primero por su personalidad. Además lo vas viendo en sus dibujos de historia natural y hasta sus mismos retratos: aquel autorretrato suyo, que presenta en unas galerías, las Layetanas, cuando presenta en esas galerías unos retratos hechos a la perfección con un dibujo increíble, pues se da uno cuenta de que dibuja muy bien, pero que después va dejando las cosas y va haciendo lo que a él le interesa; y esta cosa escueta. Allí hay un dibujo de Tàpies, mírelo, que es un autorretrato de la época de *Dau al Set*.

A.C.: ¿Ese es Brossa, no?

M.T.: Sí, ese es Brossa, del libro que hizo mi marido. El primer libro de Brossa lo hizo mi marido. Este es un retrato de Cabral. Esa especie de payaso con atributos religiosos en las cruces famosas ya de él y todo eso, ese es de la época de *Dau al Set*. Y aquel es Ponç, y aquel otro es Ponç. (Enseña fotos y dibujos que están colgados en la pared)

A.C.: ¿Esa es la biblioteca de Rafael?

M.T.: No sólo es esto. Esto es una parte. [...] Mi marido, esto, lo ha traducido para la Universidad de Salamanca, la obra de Carles Riba. Además con él hay aquí una serie de cartas, con mi marido, que se editaron con motivo de unos Congresos de Poesía, que tuvieron mucha trascendencia.

A.C.: A lo mejor Cabral lo conoció a Riba a través de Rafael. ¿Se acuerda usted?

M.T.: No creo, tendría que ver las cartas de Cabral o las cartas de Riba.

A.C.: ¿Estuvo con Riba alguna vez?

M.T.: Sí, a lo mejor sí, a lo mejor lo conoció por Rafael, no lo sé. A lo mejor fue eso, lo conoció a través de mi marido. Puede ser probable. Le voy a decir, pues los Congresos de Poesía fueron en los años 1951, 1952, 1953. João se había marchado entonces y... si no lo ha conocido aquí, en el primer viaje, quiero decir, cuando vivía aquí, en esta casa, no fue por mi marido.

A.C.: Pero también él era un hombre mayor.

M.T.: Muy mayor. A ver, cuando hicieron los Congresos de Poesía, a ver si era un hombre de sesenta. Le debía llevar como veinte años. Quizá no tanto, pero más o menos. Porque en el año 1951 Carles Riba tenía sesenta, muy largos. Lo que a mí me extraña que lo conociera João aquí, entonces. Si lo conoció después, puede ser.

A.C.: No se sabe cómo se conocieron, pero seguro que se trataron alguna vez.

M.T.: Es posible que lo conociera su hija, la hija de Carles Riba. Los hijos de Carles Riba viven. Yo tengo una relación muy espaciada con ellos, pero muy íntima, los quiero mucho y ellos me quieren mucho. Porque su padre fue uno de los exiliados de Catalunya, cuando la guerra civil. Salió con Antonio Machado de aquí. Iba Antonio Machado con su madre y con Carles Riba, con su mujer, con Clementina Arderiu, que era una poetisa. Se marcharon a Francia. Y después regresó. Y cuando regresó Carles Riba, le detuvieron y le condenaron a muerte, porque era una persona conocida aquí. Y lo salvó Luis Santamarina. Y fue por aquellos años cuarenta, finales de los cuarenta, cuando regresó Carles Riba. Por eso le digo que es muy probable... es muy probable que cuando conociera a João lo conociera cuando estuvo aquí y cuando él tenía cierta relación, por las cosas que recibía y que compraba de los poetas catalanes que había aquí, que hacían revistas y que João las compraba. Las cosas de la

Editorial Osa Mayor, él las compraba todas, João, yo supongo que se las llevaría cuando se fue a Londres o que las dejaría aquí en el consulado.

A.C.: ¿Osa Mayor era una editorial más volcada a la literatura...?

M.T.: Y hacia la poesía. Es que entonces, ud. tiene que tener en cuenta una cosa, las editoriales entonces, no podían estar orientadas más que hacia la poesía o hacia la literatura o hacia la historia antigua. Y siempre, de cierta manera, orientada. O ser una editorial científica.

A.C.: Como si la poesía no fuera muy peligrosa...

M.T.: Eso. Como si la poesía no dijera nada. Carles Riba era el representante de la poesía, dijéramos, el mito de las letras catalanas en el exilio. Y cuando vino le condenaron a muerte, y un escritor, que era “camisa vieja”, falangista, muy amigo de José Antonio Primo de Rivera, que fusilaron, que se llamaba Luis Santamarina fue el que le salvó. Luis se portó muy bien con mucha gente y salvó a varias personas. A Carner también le salvó. Carles Riba, después, cuando ya salió de la cárcel, lo pasó muy mal. Porque, claro, él era el director del Instituto de Bibliotecarias, de aquí; era de Òmnium Cultural, el presidente, antes de la guerra civil española, cuando luego, de todos esos cargos, no tenía ninguno y tenía que valerse de traducciones del griego y en cosas así para ir subsistiendo. Suerte que sus hijos ya eran mayores, pues como él ya era mayor... y cada uno se las apañaba como podía. Y todos estaban casados. En su casa no eran más que su mujer y él.

A.C.: ¿Y cómo fueron Los Congresos de Poesía?

M.T.: Entonces, Rafael pretendió siempre que no se rompiera puentes entre las culturas españolas. Y él, como catalán, quiso ser siempre y hacer todo lo que fuera posible para que la cultura catalana, que entonces estaba tan perseguida, pudiera ser conocida y no olvidada en el resto de España. Y organizó para esto los Congresos de Poesía. Los Congresos de Poesía, en realidad, estaban hechos así, convocados así, como si fueran, pues eso: unos congresos de los poetas que se reúnen por primera vez y todo eso. Pero tuvieron mucha trascendencia política. Porque fue la primera vez que se pudo establecer un puente entre la cultura catalana y la cultura castellana, sostenido no de una forma oficial, pero sí oficiosa. [...] Empezó, se matriculó en Derecho pero lo que él, en realidad, lo que hacía era escribir y hacer cosas de filosofía. Estaba matriculado en Derecho en Valladolid. Entonces conoció a Antonio Tovar, que fue después rector de la Universidad de Salamanca y que llegó a ser secretario general de Falange Española en la época de Franco, y al director general de Bellas Artes, que se llamaba Joaquín Pérez Villanueva. Y cuando se convocó la Bienal de Artes Plásticas en Madrid, mi marido fue para hacer las crónicas de la Bienal y las críticas de la Bienal. Estuvo en Madrid y además consiguió que asistiese con unos cuadros Dalí, que era amigo de él. En fin, estableció relaciones con la gente que había organizado la Bienal y que tenía mucho que ver con el Instituto de Cultura Hispánica, precisamente. Pero que eran cargos oficiales, más o menos de gente de Falange, de todo esto, pero con los que él se conocía, pero que no tenía nada políticamente que ver. Porque muchos de ellos habían sido compañeros suyos de Universidad o de gente de la FUE, entre ellos el que era director general de Bellas Artes entonces, que era Joaquín Pérez Villanueva.

A.C.: ¿Y los Congresos se hacen con la contribución de esas personas?

M.T.: Entonces, Joaquín, un día que se lo encontró, en una de estas Bienales, le dijo: “Rafael, ¿por qué no me organizas para Segovia...? Que ya sabes que yo quiero tanto a Segovia, que he fundado allí unos cursos de verano con unas becas para escritores. ¿Por qué no me convocas una cosa para los pintores de Barcelona?” Porque sabía que mi marido estaba más metido en la cosa de historia del arte y que aquí su cátedra...[...] Y mi marido le dijo: “¿Pintores? No pensáis más que en las becas a los pintores. ¿Por qué no hacéis algo por los escritores?” [...] Total, intervino: ese director general de Bellas Artes, para dar el dinero y que mi marido organizara este asunto[...] Y Rafael se volcó en eso. Porque consideró que así, los escritores catalanes, los escritores valencianos, los escritores gallegos irían allí. Y, entonces, hablarían. Se estableció el puente de tal manera que Carles Riba, que era el factótum – fue cuando empezaron a intervenir, porque mi marido dijo: “Hay que invitar a los catalanes representativos.” Invitó a Carles Riba, invitó a Manent, invitó a Foix, a todos los que son. Y claro empezaron a poner pegas: “No, porque no nos dejan publicar en catalán. No, porque tal y tal”. Y había muchas pegas y todas aquellas cartas son la correspondencia de esa época. [...] Bueno, pues la primera vez que los catalanes y que Carles Riba inicia una conferencia en catalán delante del capitán general de Segovia y delante de todas las autoridades de entonces fue en el año 1951 en ese primer Congreso de Poesía.

A.C.: En catalán.

M.T.: En catalán. Todo el saludo primero de la conferencia, después, no. Después siguió en castellano porque nadie lo hubiera entendido, entre otras cosas, salvo los catalanes que iban, nosotros y algunos más, pero todos los del resto de España no sabían catalán. El capitán general, recuerdo, estábamos sentados, estaba Antonio Tovar, como rector de la universidad, que estaba en primera fila; yo estaba en segunda fila con la mujer de Tovar. Y veo que cuando empieza a hablar en catalán – que era una cosa convenida con el rector de la Universidad, porque aquello estaba patrocinado aparentemente por la universidad, no aparentemente, de verdad, por el director general de Universidades – pues entonces el capitán general, que era capitán general militar, se levantaba y Antonio Tovar, rector de la Universidad de Salamanca, que “estaba en el ajo”, le hizo así en el brazo y le dijo: “Espere” y se esperó. Y gracias a que se esperó, este señor que se iba a levantar, cuando terminó la conferencia de Carles Riba, que era una conferencia sobre lo que era la literatura catalana desde la época medieval, se levantó a felicitarle. O sea, fue una cosa muy bonita. Y ahí empezó la historia de los Congresos de Poesía y la trascendencia que tuvieron dentro de la cultura española.

A.C.: ¿Había sido la primera, entonces?

M.T.: Después fue en Salamanca y después en Galicia. Hubo tres congresos.

A.C.: Que los organizó todos Rafael.

M.T.: Todos Rafael. Y, al final, el último fue ya un poco que los catalanes empezaban a no querer ir, que le pedían cuentas a Carles Riba. Empezó a intervenir la política, porque empezaron los catalanes que querían que la política saliera porque: “No, porque estamos

perdiendo bazas; porque ud. ha ido en representación de Catalunya” –le decían a Carles Riba. Y Carles Riba fue hasta el final. Pero mi marido ya dijo: “No, no. No quiero problemas políticos ni con unos ni con otros, no quiero más problemas políticos ni que nadie vaya a sufrir por eso. Por eso ese poema que yo le he dado es tan significativo, dentro de la obra de él. Hemos hablado muy poco de João.

A.C.: Yo leí sobre el Club 49. Quería entender un poco más lo que era: es que en las actas consta que Cabral era la persona que se ocupaba de las artes, del museo. Quería saber cómo funcionaba y qué era exactamente el Club.

M.T.: Cuando se hizo ese número del surrealismo en Cobalto y que tuvo esa trascendencia para la gente... Que marcó ese cambio. Además, en el ambiente artístico de la ciudad y en el ambiente artístico de otras ciudades de España: en Madrid, sobre todo, que era donde se cocían las cosas. Entonces las cosas se hacían en Barcelona y en Madrid y algo en Sevilla, ligeramente, y un poco en Valencia y nada más. [...] Bueno, pues cuando sale el número del surrealismo unos antiguos, dijéramos, diletantes, porque no eran otra cosa, de antes de la guerra civil española habían fundado aquí un grupo que se llamaba ADLAN “Amigos del Arte Nuevo.” El ADLAN desapareció durante la guerra, entre otras cosas, porque como defendía la pintura avanzada, como habían hecho algunas cosas –intentaban hacer alguna cosa de Picasso, habían hecho también algunos artículos sobre Miró, salía una revista, muy bien hecha, que costaba mucho dinero. En realidad era un grupo de gente más o menos diletante y más o menos snob que se reunían para hacer algo sobre arte.

A.C.: ¿Y cuál era la participación de João Cabral?

M.T.: El ADLAN era antes de la guerra civil y había tenido mucho más éxito porque se habían asociado a él, a los Amigos del Arte Nuevo, sobre todo, los grupos de los arquitectos modernos. Era cuando bullía en Europa Le Corbusier y todos aquellos. Y entonces los Amigos del Arte Nuevo... los nuevos arquitectos, que aquí había: Sixto Illescas, José Luis Sert, todos estos, estaban adscritos a esas tendencias. [...] Y si había una exposición de Miró, iba este grupo de arquitectos. [...] Entonces, ese grupo... empezaron después cosas de rencillas y eso y además, como vino la guerra, eso se deshizo. Entonces, un resto de lo que existió del ADLAN y seis personas, que quedaban por ahí y que tenían la cosa de que: “¡Ay, que hemos perdido aquello! ¡Ay, que no hacemos y tal...!” no terminaban de decidirse a hacer nada. Eran nostálgicos de aquello, pero eran nostálgicos de una cosa que ellos habían vivido como adheridos, pero no como personas de acción dentro de ellos. No eran los más activos dentro del grupo. Por lo tanto, se veían incapaces por lo que vimos después. El caso es que cuando apareció el número del surrealismo – yo como era secretaria lo sé perfectamente bien, porque además soy fundadora de ese grupo, de Cobalto – entonces se presentaron en la editorial, en el despacho de Cobalto para saber si no nos interesaría iniciar con ellos aquellas actividades – como no había permiso de actividades, porque en cuanto se reunían tres personas estaba prohibido – entonces, pensaban que si Editorial Cobalto había publicado el número del surrealismo, que era una especie de revolución, aunque el surrealismo existiese desde los años veinte y ya estábamos en los cuarenta, pero, pues si habíamos conseguido hacer eso, pues que podíamos hacer otras cosas. Y que si podíamos amparar las actividades de ellos hechas de acuerdo por nosotros. Se presentaron tres señores: uno era un amigo de Joan Miró, que era

sombrerero, Joan Prats; otro era Sixto Illescas, que era un arquitecto y otro era un escultor, que era Eudaldo Serra [...] El caso es que estos se presentan allí. Entonces, mi marido que siempre tenía una energía y había sido organizador y muy impulsivo, más que impulsivo, con mucho empuje dijo que sí: “Bueno, vamos a aceptar. Para que no haya problemas con la reunión de grupos se ampara bajo el nombre de Cobalto, bajo Ediciones Cobalto.” Entonces estamos en el año 1949, en vísperas de casarnos nosotros, se llama Cobalto 49 por el año en que se funda. Y, entonces, se hace esto y se hace muy en serio, tan en serio que lo hace el mismo abogado – hace un contrato – el mismo abogado que había hecho la fundación de Ediciones Cobalto, que tenía que hacerse legalmente y hacer un depósito y registrar el nombre. Se registra amparado por Cobalto el número de Cobalto 49. Entonces, claro, mi marido es el que se responsabiliza de eso, porque quien ampara es Cobalto. [...] mi marido, la condición que pone es: “No se admiten actividades políticas, solo actividades culturales, todas las que queráis, todo lo que se pueda a través de la cultura, más o menos avanzada, pero todo a base de cultura, nada a base de política.” [...] Entonces, ellos y nosotros, por nuestra parte, de la gente que nosotros conocíamos y ellos, de la gente que ellos conocían, van incorporando a gente para estas actividades y estos grupos. Nosotros incorporamos a João, a [Josep] Gudiol, que era de las Layetanas; incorporamos a Miró, que entonces estaba en relación con nosotros. Justamente entonces estábamos preparando nosotros en Cobalto una exposición de Miró, la primera que se hacía en España después de la guerra. No se había hecho más que una anterior a esa, en el año 1919 por Dalmau. Y entonces preparamos esa exposición y mi marido la pasó para que fuera la primera actividad del grupo Cobalto [...] y sacó el primer suplemento de la revista, que se llamó Cobalto 49, y era el catálogo de la exposición Miró. Y la exposición que era de Cobalto pasa a Cobalto 49. Se hace en las galerías Layetanas. [...] Entonces mi marido empezó a organizar grupos para las actividades estas que tenía que desarrollar cada uno: Un grupo se va a ocupar de hacer... bueno, él dirigía todo, pero un grupo se va a ocupar de a ver si conseguimos un local y un sitio para tener un museo de arte moderno en Barcelona. Y de eso nos ocupamos Gudiol, João y yo, – que conseguimos bastante y que después fue la base de un museo que se hizo después, porque después nosotros lo dejamos – después hay otro grupo que se ocupa de la cosa de música. Hay un club de aquí que se llamaba Hot Club, que se dedicaba a audiciones de jazz que se unía a nosotros y que todas las actividades las pasa a través de eso. En realidad, eran audiciones. Únicamente que conseguimos, ellos lo consiguieron y nosotros lo organizamos en la casa del médico, creo que fue, un concierto de jazz de uno de los músicos de jazz más conocidos, que estaba de paso por Barcelona. O sea: una sección música y danza, una sección de teatro, una sección de cine, una sección de literatura. Y la sección de literatura tenía sobre todo a su cargo hacer un boletín de las actividades para que los socios se fueran enterando de lo que había. Nosotros éramos los activos de las artes plásticas. Teníamos que buscar un local que nos cediesen las autoridades artísticas de entonces y que hicimos varias gestiones con [Josep Maria] Ainaud de Lasarte, que entonces era el director de los museos, y al final conseguimos un pequeño local en la cúpula del Coliseo, que después fueron allí los del Museo de Arte Contemporáneo. Y reunimos allí unos cuantos cuadros, que nos habían dado algunos artistas plásticos. Y eso lo organizábamos con João y con Gudiol.

A.C.: ¿Quedó algo de ese trabajo, algún catálogo?

M.T.: Sí. Le cuento antes: Todo esto se organiza y de repente hay un señor, que sin decirle

nada a mi marido, que era un escritor que era de los encargados¹³⁵... un escritor que también tenía unas tendencias políticas muy determinadas, pues este señor – ya João se había marchado – este señor, sin pasar por censura – todo, todo, hasta un anuncio de periódico tenía que pasar por censura, porque si no, se la cargaba, y además se la cargaba no solo económicamente sino que se la cargaba con cárcel y muchas veces con malos tratos – y, entonces, sin contar con que mi marido era el responsable de Cobalto y de todo lo que saliera de Cobalto se puso a publicar un boletín en catalán. Y cuando el boletín salió y se repartió fue cuando nos enteramos.

A.C.: ¿A nombre de Cobalto?

M.T.: A nombre de Cobalto 49, que estaba amparado por Cobalto. [...] Entonces, cuando mi marido se entera de que sale este boletín, lo pensó bien y en vez de echar la caballería encima les dijo a los responsables, de los que habían venido a firmar el contrato con nosotros de Cobalto 49, a Prats y a Illescas, les dijo: “Cobalto se retira, sin ruido, porque si hacemos ruido y decimos que ha sido por esto, perdéis vosotros y perdemos nosotros. Todos estamos en peligro. Por lo tanto, nosotros nos retiramos silenciosamente, Cobalto, y si consideráis que podéis seguir como Club 49, llevadlo adelante y podéis hacer actividades.” Nos retiramos y cesó la actividad con Cobalto 49. Habían salido tres números de revista [...] Lo primero que se había hecho de todo, aparte de la exposición de Miró, había sido una conferencia de mi marido en Radio Terrassa con toda la pared de la sala de conferencias llena de cuadros de artistas jóvenes, pero actuales y nada más. Y, dijéramos, en unos atriles, en unos caballetes y justamente en el sitio donde estaba el escenario, donde estaba la mesa en que él daba la conferencia, que era un tablao, tres caballetes con un cuadro de Miró, un cuadro de Picasso y un cuadro de Dalí, como representativos de la pintura más moderna de entonces, conocida, porque claro, era a final de los años cuarenta.

A.C.: Me imagino que todo ello significó una revolución cultural en el ambiente.

M.T.: Esto se revolucionó mucho y entonces además coincidió y vino a engrosar el grupo los que eran los Salones de Octubre.

A.C.: ¿Qué eran?

M.T.: Los Salones de Octubre, que estaban organizados por don Víctor María Imbert. Víctor María estaba casado... él era el hijo de un mito aquí, de un potentado, que era don Erasmo Imbert, que había sido un coleccionista muy famoso antes de la guerra y un coleccionista, sobre todo un mecenas más que un coleccionista, porque él ayudaba a artistas jóvenes. Él había ayudado a Ángel Ferrant, siempre. Toda la vida ayudó a Ángel Ferrant, desde que Ángel empezó. Cuando Ángel estuvo aquí en Barcelona era como un hijo para él. Lo llevaba a sus casa con sus hijos. Entonces, uno de los hijos, Víctor, fundó los Salones de Octubre. Los fundó porque se casó con Anita Solá, que era una sobrina de Ricard, que tenía un taller de pintura para enseñar a los pintores y ahí aprendió mucho con su tío. Ella era una pintora, pero, claro, era una pintora de un señor multimillonario. Y, entonces, tenía un estudio precioso,

¹³⁵ Refere-se a Alejandro Cirici Pellicer, que era nacionalista militante e defendia que a publicação fosse integralmente em catalão.

donde se reunían un grupo de pintores que iban con ella al taller de su tío y que aprendían allí y que fundaron entonces unas exposiciones, que se organizaban también en las galerías Layetanas de Antonio Gaya Nuño. Se llamaron Salones de Octubre. Víctor corría con todos los gastos, de catálogo, de organización. Y Víctor estuvo muchos años... Él era muy amigo nuestro y, entonces, él hizo muchas cosas en aquellos años. Había heredado el gusto de su padre por eso; había heredado una colección de grabados, que se llamaban grabados de “La Rosa Vera”, que eran unos pliegos grandes en papel de hilo, que iba un poema que ilustraba un dibujo. No era el dibujo el ilustrador del poema, sino que el poema ilustraba el dibujo. Iban dirigidos estos pliegos a los cien bibliófilos catalanes, y todos estaban suscritos. Y cuando ya agotaron pintores y poetas catalanes, lo hicieron también en Madrid. Esto lo patrocinó siempre Víctor Maria. Y me parece que organizó... me parece que fueron tres o cuatro Salones de Octubre todo ese grupo. Intervino también, aunque indirectamente João, el Salón Femenino, pero Víctor hizo mucho. Entonces, todo ese grupo, parece que no, pero se unía a lo nuestro y es lo que existía. Empezó a bullir todo.

A.C.: Fueron años decisivos en Barcelona, ¿verdad?

M.T.: Había mucha más actividad, mucho más entusiasmo.

A.C.: ¿La gente se escandalizaba? ¿La sociedad?

M.T.: Más que la sociedad, había determinada sociedad. O sea, la sociedad que empezaba... tiene que tener en cuenta que la sociedad empezaba a despertar un poco, pero empezaba a despertar un poco de toda la cosa del horror de la guerra. Y, después de la guerra y, amparados por esa situación equívoca, en que tanta gente que había sufrido, que estaba tratando de levantar cabeza otra vez y de hacer cosas, pero había habido mucha gente que se había aprovechado de la situación, como en todos los sitios en que surge un fenómeno así tan tremendo, como es una guerra – que unos caen, otros mueren, otros se quedan con las cosas de fulanita y tal – o sea, había habido unos señores que se habían aprovechado de la situación, eso seguro. Entonces, claro, toda esta sociedad emergente de nuevos ricos, dijéramos, se acomodaba por su dinero al lado de la sociedad, que no era tan de nuevos ricos, sino tradicionales o de familias de abolengo y arraigadas en Catalunya, pues fabricantes y tal, pero que lo habían perdido todo en la guerra y trataban de levantar cabeza. Pero todo el mundo, en realidad, a pesar de que, claro, ahí estaba la cosa de la censura y ahí estaba la cosa de la represión – si te salías de eso – pero si no te metías con la cuestión política, ibas haciendo cosas inocuas, en apariencia, para eso, porque podían ser menos inocuas, pero que fueran más activas en el sentido cultural: “Estamos resucitando esto para que vuelva a funcionar.” Pero, que eso quedaba más encubierto.

A.C.: Rafael escribió mucho sobre pintura y pintores. Yo leí algo sobre estraperlo...

M.T.: Sí, seguramente Jaime Vidal le hizo una entrevista muy larga en la revista Kalias. No sé si la viste.

A.C.: Todavía no la conozco.

M.T.: Y luego, después también hay *La pintura en los años sesenta* de Rafael, que lo editó la Generalitat, que se lo encargó. Este libro es sobre los Congresos. Tienes que conocerlo. Seguro.

M.T.: Ya no sé que hablar más de João. Las cosas fundamentales te las he dicho, del tiempo que que estuvo aquí. Nosotros lo frecuentamos mucho, la vida cotidiana de todos los días, de verse, de hablar de literatura o de hablar de sus cosas, de que lo puso en contacto Rafael con Salvador Moreno, que entonces había terminado de llegar aquí, que era un compositor mexicano muy joven, que habían tenido mucha influencia sobre él los refugiados españoles que llegaron a América: Ramón Gaya, Adolfo Salazar, todos los artistas plásticos o de músicos o de eso. Y habían tenido mucha influencia sobre él. Él era el clásico estudiante de música mexicano, pero que tenía mucha curiosidad por eso, y en seguida se unió, cuando no tenía más que diecisiete o dieciocho años, a las tertulias que los españoles hacían en algún... los refugiados, como es natural, se reunían para hablar de sus cosas y de España. Hizo una amistad tan íntima con los españoles que, prácticamente – hay amigos suyos mexicanos y alguna cantante habrá venido aquí esporádicamente – pero te encontrabas, pues eso. Él, su vida, allí en México estaba más cerca de los españoles que de los otros, desde que era jovencito y se hizo mucho al lado de ellos. Musicó cosas de Cernuda, cosas de Guillén, cosas de Lorca.

A.C.: ¿Se hizo el estreno aquí de la ópera basada en *Morte e vida Severina*?

M.T.: Sí, sí, en el Liceu. Fue muy bonita, quedó muy bien. Entonces, claro, eso es lo que puedes encontrar de la vida de Cabral aquí.

A.C.: Eso es una cosa preciosa que no conocía antes de venir a Barcelona.

M.T.: Eso es importante porque João, el poco tiempo que aquí estuvo, quiero decir, los años que nosotros lo conocimos aquí, después, claro, lo que pasa es que nosotros le hemos conocido viniendo aquí, estando en relación con él. Pero la estancia suya aquí, poco más de lo que te he dicho te puedo decir, porque era la vida cotidiana de verlos todos los días con João, o nos veíamos en el consulado cuando ellos vivían aquí, que nosotros, a lo mejor, si era cuando nosotros no estábamos, estábamos en su despacho.

A.C.: Ud. tiene una memoria prodigiosa.

M.T.: Yo tengo una memoria fotográfica. Me acuerdo de la gente en un sitio determinado. Por ejemplo, veo mucho a João, con el gesto suyo, así tal, sentado en un sillón o haciendo así (hace un gesto con la mano en la frente), por lo de su dolor de cabeza pero, al mismo tiempo, hablando y le veo mucho en un tablado, sonriendo, divirtiéndose mucho. No sé si tengo aquí una foto de él, porque tengo fotos de personajes... pero no sé si tengo aquí una foto de él, una foto preciosa de João y de un íntimo amigo nuestro, que era para nosotros como un hermano, que es aquel señor que está allí, ese es José Antonio Coderch i Sentmenat el que hizo las torres negras de Barcelona. Es uno de los pocos arquitectos de fama mundial que tenemos nosotros en España. Pues este era como hermano de mi marido. Se querían muchísimo y yo con su mujer también. Y este y su mujer, Ana María, fueron de los pocos que nosotros

conseguimos que João tratase también. Y, este, que tenía una afición tremenda a la fotografía, le hizo unas fotos a João impresionantes. A ver si tengo alguna aquí y si no, la busco.

A.C.: ¿Este señor falleció ya?

M.T.: Sí. Falleció hace mucho tiempo, falleció muy joven y con gran desesperación de mi marido, porque eran como hermanos. Nos veíamos todos los días, vivía aquí cerca. A ver si está por aquí João. Esta es Sarita, una peruana; era una novelista. Este es hijo de Carles Riba. Este es mi marido. ¿Ya lo conoce?

A.C.: Todavía no.

M.T.: Mire, Mario Cabré con mi marido y con un fotógrafo inglés Federico, que también fue a los toros, que también le pasó lo que a João.

A.C.: ¿Se enamoró de España?

M.T.: Sí. Ahí están en los toros.

A.C.: ¿Y que plaza es esta?

M.T.: La Monumental de Barcelona. [...] Además es buenísimo, es escalofriante. Esta es Anita Imbert. Esta es la mujer de Víctor Maria Imbert, la mujer de los fundadores de los Salones de Octubre. Este es Ramón Gaya. Y aquí una lectura aquí en casa, donde hay toda gente catalana. Y aquí toda gente de Madrid; no, hay también alguno catalán. Esta es aquí en mi casa. Estoy yo al fondo.

A.C.: ¿Se hacían muchas tertulias?

M.T.: Sí, aquí en mi casa he llegado a tener hasta cincuenta o sesenta personas. Esta es en un homenaje a D'Ors. Esta es una pintora famosa de aquí. Rosario de Velasco. Aquí, con mi marido y con Neruda. Esta foto la hice yo y nos reíamos en el puerto de Barcelona. Aquí está Camilo José Cela, haciendo el tonto, con Ramón Gaya y con Mario Cabré. (Sigue enseñando muchas fotografías de personas de su círculo intelectual y de amistades. Pero no encuentra ninguna foto de João Cabral).

CARTA E QUESTIONÁRIO ENVIADOS A ANTONI TÀPIES

Como forma de traçar um panorama o mais abrangente possível sobre os períodos catalães de João Cabral de Melo Neto, foram planejadas, como parte da metodologia da tese, entrevistas com o maior número possível de pessoas com quem João Cabral de Melo Neto convivera mais estreitamente naqueles anos. Entre essas pessoas, Antoni Tàpies. Porém, apesar de que tentou-se o contato com ele várias vezes, inclusive enviando-se um questionário através da pessoa que o representava artisticamente, não houve nenhuma resposta por parte do

pintor.

Transcreve-se, dessa forma, o conteúdo da carta e questionário enviados.

Estimado maestro:

Soy brasileña, licenciada en Filología por la Universidad Federal de Minas Gerais. Actualmente resido en Barcelona, en donde llevo a cabo mi tesis doctoral. Mi estudio trata sobre la trayectoria poética de João Cabral de Melo Neto, a quien usted conoció.

Es conocida la estrecha relación que usted y otros componentes de Dau al Set trabaron con el poeta durante su estancia como miembro de la legación diplomática de Brasil en esta ciudad. También son suficientemente conocidas, gracias al trabajo de algunos biógrafos y a diversos testimonios personales, inclusive el suyo, anécdotas que poblaron esa relación.

Sin embargo, mi búsqueda me ha suscitado una serie de interrogantes sobre ciertas cuestiones de índole intelectual que, o bien son tratadas superficialmente o, en el peor de los casos, ni siquiera registran los estudios consultados hasta ahora.

Así pues, y dado que uno de los capítulos fundamentales de mi tesis versa sobre el diálogo artístico que el poeta sostuvo durante esos años de estancia en Cataluña, y en particular con usted, le ruego me conceda una entrevista corta, cuando usted crea oportuno, para poder orientarme al respecto de dichas cuestiones mediante su testimonio y comentarios.

Si, por las causas que fuera, no pudiera atender mi solicitud, pido que tenga la bondad de responder a un cuestionario que me he tomado la licencia de adjuntar.

CUESTIONARIO

¿En qué medida pudo influir la visión social del arte, defendida por João Cabral de Melo Neto, en su obra temprana?

¿Cómo se conocieron João Cabral y A. Tàpies?

¿Cuál era el grado de relación personal entre usted y João Cabral?

¿Es cierto que, como afirma uno de los biógrafos del poeta brasileño, fue Cabral quien adquirió varios de sus primeros dibujos? Si es verdad, ¿se acuerda usted de algún detalle sobre ese episodio?

¿Cuál era la opinión de João Cabral sobre el arte abstracto?

¿Qué grado de protagonismo tenía la política en las discusiones artísticas y generales que tenían usted y Cabral?

¿João Cabral se reunía con los miembros de Dau al Set o más bien mantenía relaciones individuales con cada uno de ustedes?

¿Debido a sus privilegios diplomáticos, ¿João Cabral favoreció o ayudó en alguna medida a

sus amigos catalanes?

¿Qué significó el paso de Cabral por la vida de esos artistas catalanes según su criterio? ¿Su huella se ve plasmada artísticamente en la obra de alguno de ellos?

El texto del catálogo de su primera exposición lo firma João Cabral. ¿Qué le parece como análisis de su obra en aquel momento?

JOÃO CABRAL E JUAN EDUARDO CIRLOT: DEPOIMENTO DE VICTORIA CIRLOT

Juan Eduardo Cirtot foi uma das primeiras pessoas com quem João Cabral teve contato em Barcelona. Trabalhava na *Librería Editorial Argos*, frequentada pelo poeta. Era amigo do casal Santos Torroella, que foram os que o apresentaram a João Cabral. Apesar de sustentar crenças literárias absolutamente diversas –de certa forma contrárias às de Cabral– já que sua obra se inclinava ao surrealismo e dadaísmo, mantiveram diálogo intelectual durante certo período. Cabral chegou a publicar –pelo selo editorial independente de sua responsabilidade, Livro Inconsútil– a *plaque* *El poeta conmemorativo*, de Cirlot, em tiragem de 50 exemplares.

Cirlot faleceu em 1973, porém teve-se a possibilidade de interrogar sua filha, Maria Victoria Cirlot Valenzuela, sobre se conhecia algo com respeito à relação de João Cabral e seu pai. Contou a seguinte anedota, que transcreve-se abaixo pelo simples fato de que pareceu curiosa no sentido de que poderia refletir, de maneira metafórica e ficcional, um dos “confrontos” possíveis e prováveis entre duas pessoas de índoles literárias antagônicas: o homem extremamente desperto *versus* o homem hermético, porque adormecido.

Estimada Alessandra,

no creo que pueda ayudarte mucho. Lo único que sé es que mis padres conocieron a João Cabral en casa de los Santos Torroella, Rafael y Maite, en la calle Muntaner, cerca de plaza Adriano, muy cerca de nuestra casa en la calle Herzegovino. La única anécdota que puedo contarte, que me la había contado mi madre, es que fueron una noche, y Joao al parecer hablaba mucho y mucho y mucho, y mi padre era un hombre habituado a irse a dormir temprano, y creo que los tuvo hasta altas horas de la madrugada, y mi madre creo que se moría de risa viendo a mi padre ya completamente exhausto y dormido...

Un cordial saludo

V.