

Rodrigo Garcia Barbosa

UM CORPO ENTRE IMAGEM E GESTO:

A TAUROMAQUIA NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em Letras: Estudos Literários.

Área de Concentração: Literatura Brasileira

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2013



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE



Tese intitulada *Um corpo entre imagem e gesto: a tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto*, de autoria do Doutorando RODRIGO GARCIA BARBOSA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Área de Concentração: Literatura Brasileira/Doutorado

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Rogério Cordeiro Fernandes - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Melânia Silva de Aguiar - PUC/MG

Prof. Dr. Marcelo Jacques de Moraes - UFRJ

Prof.ª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 14 de março de 2013.

Agradeço

a todos que contribuíram

com atenção e carinho

para que este que aqui está

se fizesse, principalmente a

Ju,

meus pais,

Júlio e Jane

e também Luísa e Gabi.

Agradeço à professora Vera Casa Nova,

pela orientação que sempre iluminou muito além deste trabalho;

aos professores

Marcos Rogério Cordeiro Fernandes e

Sérgio Alcides Pereira do Amaral,

pela contribuição quando a pesquisa ainda tateava seus caminhos;

à professora Sabrina Sedlmayer,

que me abriu as portas à docência;

aos professores com os quais tive o prazer de conviver

durante quase dez anos na Faculdade de Letras da UFMG,

especialmente à professora Maria Cecília Bruzzi Boechat,

pelo ensinamento e pela cordialidade;

à Sam,

pela inestimável ajuda,

e aos amigos com os quais aprendo

sobre o perto e o longe.

A ninguém pertencem as palavras,

por isso tomo emprestadas estas que

Cabral tomou a Marianne Moore:

“Está em Marianne Moore: *O sentimento mais profundo se mostra sempre em silêncio; não em silêncio, mas contenção.* Assim, permiti que vos expresse com a contenção de um lacônico (mas intenso) ‘muito obrigado’ meus agradecimentos por me haverdes acolhido a vossa companhia e pela maneira como me haveis acolhido.”

(João Cabral de Melo Neto)

*Yo llevo siempre a mi lado,
como Pascal un abismo,
la sombra negra de un toro
que es mi pensamiento fijo.*

*Que es un pensamiento fijo
que me abisma en la negrura
de su espantoso vacío.*

*De un espantoso vacío
que me angustia con el eco
de su silencio infinito.*
(José Bergamín)

.....

*Ínsula de
bravura,
dorada
por exceso
de oscuridad.*
(Miguel Hernández)

.....

*“O poeta é como o toureiro. Precisa viver
medindo forças com a morte ou não vive.”*
(João Cabral de Melo Neto)

RESUMO

O trabalho analisa as imagens da tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto, identificando as relações entre a poética cabralina e os valores estéticos e éticos vinculados a essa manifestação da cultura espanhola. Nesse contexto, ele investiga a *praxis* do poeta a partir de sua descrição da *praxis* do toureiro, abordando questões como a impassibilidade do *eu*, a constituição do *ser*, a luta contra as palavras, a atuação do corpo, os riscos da criação artística, a atração pelo limite e a presença da morte. Para tanto, realizou-se uma revisão da fortuna crítica sobre a poesia de Cabral, particularmente a que aborda questões relacionadas à tauromaquia, à qual se seguiu uma leitura de viés antropológico, filosófico, cultural e literário.

Palavras-chave: João Cabral de Melo Neto, tauromaquia, poesia, corpo, morte.

ABSTRACT

This work analyzes the images of bullfighting in the poetry of João Cabral de Melo Neto, identifying relationships between Cabral's poetics, and the aesthetic and ethical values linked to this manifestation of Spanish culture. In this context, he investigates the *praxis* of the poet from his description of the *praxis* of the bullfighter, addressing issues like impassivity of *self*, the constitution of being, the fight against words, the body performance, the risk of artistic creation, the attraction to limits and the presence of death. Therefore this work constitutes a review of critical fortune on Cabral's poetry, addressing particular issues related to bullfighting, followed by an anthropological, philosophical, cultural and literary analysis of his work.

Keywords: João Cabral de Melo Neto, bullfighting, poetry, body, death.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Imagem encontrada nas cavernas de Lascaux, França	66
Figura 2 - Um <i>pase</i> com a capa de Juan Belmonte	84
Figura 3 - Detalhe de <i>Guernica</i> (Pablo Picasso, 1937)	90
Figura 4 - <i>El Cid Campeador lanceando otro toro</i> (Goya, 1816)	91
Figura 5 - <i>Manolete</i> na feira de Badajoz	124
Figura 6 - <i>Estudo para uma corrida, nº 1</i> (Francis Bacon, 1969)	163
Figura 7 - <i>Manolete</i> diante de um touro de Miura em Barcelona	180

4	REVOLUÇÕES SOBRE A PÁGINA BRANCA	157
4.1	Navegar o poema	158
4.2	Aberturas no vazio	169
4.3	Sacrifício e exorcismo	178
4.3.1	Diante da muralha de olhos	186
4.3.2	“Uma coisa de tripa”	196
4.4	Espaço de luz e sombra	201
4.5	Uma pergunta infernal	212
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	217
	REFERÊNCIAS	222
	ANEXO	232

INTRODUÇÃO

*Grande alboroto, mucha confusión,
voces de vaya y venga el boletín,
gran prisa por sentarse en un tablón,
mucho soldado sobre su rocín;
ya se empieza el magnífico pregón,
ya hace señal Simón con el clarín,
el pregonero grita: "Manda el rey",
todo para anunciar que sale un buey.*
(Juan Bautista Arriaza)

Uma das imagens mais significativas na poesia de João Cabral de Melo Neto é a do toureiro e sua luta contra o touro, importância reconhecida pelo poeta, que em versos e depoimentos destaca, além do fascínio pela Espanha e suas manifestações culturais, a arte dos *matadores* como uma lição de poesia; e também pela crítica¹, que com frequência aborda os trabalhos cabralinos sobre o tema. A maior parte dessas abordagens se concentra sobre alguns poucos poemas, inserindo-os no conjunto das analogias utilizadas por Cabral para caracterizar e analisar o trabalho de criação artística, principalmente o seu próprio, tal como faz com a arquitetura, as artes plásticas, a dança e outras formas de arte. Contudo, a relação entre literatura e tauromaquia configura um amplo quadro crítico explorado há décadas por poetas, escritores, teóricos, filósofos, historiadores e antropólogos, o que nos levou a considerar a possibilidade de se investigar mais profundamente a forma como essa relação se dá na obra do poeta pernambucano, não para reinseri-la no quadro geral de comparações que, como dissemos, ele estabelece entre a poesia e outras formas de expressão, mas para identificar aí suas especificidades, aspectos especialmente ressaltados pela tauromaquia – e também pela abordagem cabralina do fenômeno – que permitissem analisar a partir de uma determinada perspectiva a poesia que a ela se dedica, identificando, principalmente, os pontos de contato entre a poética de Cabral e a poética dos toureiros, ou seja, os valores estéticos e também éticos que

¹ Dentre os autores que em alguma medida abordam o tema da tauromaquia na obra poética de Cabral, podemos citar (os nomes foram ordenados cronologicamente segundo a data da publicação original dos trabalhos, que aqui são referidos pelas datas de publicação das edições consultadas): Othon Moacyr Garcia (1958), Haroldo de Campos (2004), Luiz Costa Lima (1995), José Guilherme Merquior (1997), Lauro Escorel (1973), João Alexandre Barbosa (1975), Angélica Soares (1978), Marta de Senna (1980), Marta Peixoto (1983), Antonio Carlos Secchin (1985), Waldecy Tenório (1996), Ivo Barbieri e Helton Gonçalves de Souza (1999; 2004), entre outros.

ambos compartilham. Afinal, o próprio poeta confessa ter encontrado na tauromaquia uma “lição de poesia”.

Para tanto, realizamos no primeiro capítulo uma revisão da fortuna crítica sobre a obra do poeta, a partir da qual identificamos as principais linhas de interpretação que, ao longo de quase cinco décadas, definiram o lugar da tauromaquia na poesia cabralina, e que poderíamos resumir em palavras como *luta, precisão, lucidez, contenção, autenticidade, risco e morte*. Durante esse processo, ficou claro que, apesar da qualidade dos trabalhos consultados, grande parte deles foi escrita em períodos nos quais o número de poemas sobre as corridas publicados por Cabral era inferior ao que temos hoje, quando sua obra já se encontra consolidada, o que reforçou nossa percepção de que o tema poderia e deveria ser abordado de maneira mais direta e profunda, considerado-se inclusive alguns trabalhos acadêmicos produzidos nos últimos anos², que efetivamente lançaram novas luzes sobre o assunto, mas sempre inserindo-o num contexto mais vasto, sem dedicar à tauromaquia uma atenção exclusiva.

Concluída essa etapa, revelou-se a necessidade de se conhecer mais profundamente esse fenômeno da cultura espanhola, levando em conta também o fato de que Cabral foi, durante o tempo em que viveu na Espanha, um assíduo frequentador das praças de touros e um verdadeiro conhecedor de suas regras, história, personagens e valores. Conhecendo melhor a tauromaquia, poderíamos compreender de maneira mais ampla a forma como o poeta a assimilou em sua obra, reconhecendo e diferenciando os elementos que foram admitidos ou omitidos nessa assimilação. Assim, realizamos no segundo capítulo uma pesquisa sobre as relações entre o homem e o touro, que incluiu desde suas manifestações mais antigas, como as pinturas encontradas em cavernas pré-históricas, até as festas populares e aristocráticas que possivelmente contribuíram para a constituição das corridas de touros modernas. Nesse percurso, uma importante referência teórica foi, ao lado Mariate Cobaleda (2009), Ángel Álvarez de Miranda (1998), cujo estudo sobre ritos e jogos com touros ajudou a situar as atuais touradas em relação a antigas cerimônias nupciais e à tradição cavalheiresca que vigorou por séculos na

² Cf. CARVALHO (2006); CARDOSO (2007); OLIVEIRA (2008); FILHO (2009); PEDRA (2010).

Espanha, e que remonta às necessidades de caça por motivos religiosos (capturar o touro para um sacrifício) ou de sobrevivência (para proteção ou alimentação).

Essa imbricação entre o sagrado e o profano nos levou a procurar em Georges Bataille³ uma interpretação mais profunda dessa relação entre homem e animal, na qual o primeiro se define por contraposição ao segundo. Sua abordagem antropológica nos permitiu compreender esse enfrentamento como a afirmação de uma diferença que se caracteriza pela instauração do mundo do *trabalho*, mundo da ordem e da razão do qual surge a consciência de um *fim a se atingir*, da vontade sobreposta ao instinto, mas também da *morte*, violência que perturba a ordem e a razão instituídas. E como a morte e outros instintos naturais são forças inevitáveis, o homem institui mecanismos para permitir sua manifestação controlada, de onde surgem, também em uma transposição da utilidade ao prazer, os ritos, os jogos, a arte e o erotismo. Assim, tal compreensão nos abriu a possibilidade de posteriormente aproximar poesia e tauromaquia, tomando-os como manifestações diferentes de necessidades ou anseios semelhantes, aproximação que se tornou um dos eixos principais sobre o qual se desenvolveu este trabalho.

Contudo, as modernas corridas de touros são um fenômeno particular, com características bem definidas em função do tempo e do espaço. Por isso, também nos preocupamos em traçar sua evolução histórica a partir de um horizonte mais bem definido, o que nos levou às festas de touros que, pelo menos desde o século XII, celebravam acontecimentos importantes relativos à nobreza, como casamentos e vitórias em batalhas, e que se transformaram no toureio cavalheiresco que conquistou cada vez mais prestígio até sua decadência no século XVIII, quando as corridas de touros passaram a ser uma atividade popular e profissional. E essa introdução do povo na festa trouxe consigo uma série de práticas e superstições ligadas a antigas cerimônias com touros (normalmente cerimônias de fertilidade), o que demonstra como o tema da tauromaquia remete a um complexo quadro de referências que sobrevivem mesmo a abordagens limitadoras, já que entre os toureios cavalheiresco e popular se entrelaçam jogos e ritos, demonstrações de

³ Cf. BATAILLE (1955; 1981; 1992; 2003a; 2003b; 2004).

destreza e coragem e encantamentos de fundo sexual, todos eles envolvidos pela presença da morte.

É a partir desse quadro que apresentamos alguns dos principais elementos das corridas modernas, a começar pelo touro, o *toro de lidia*, animal raro e especialmente desenvolvido para atuar na arena, o que nos permitiu compreender também a dimensão cultural do fenômeno, a tradição que faz da tauromaquia não uma mera luta entre homem e animal, mas um espetáculo extremamente organizado, construído sobre rígidas regras que determinam a forma como os animais são criados, a arquitetura das Praças de Touros, a sistematização da festa e os movimentos realizados pelo toureiro. Esse processo, que tem início com o fim do toureio aristocrático e o aparecimento dos toureiros profissionais, é marcado pelas tendências iluministas que prevaleceram no século XVIII. Daí o caráter racional e ordenado que até hoje reveste as corridas, apesar da vertiginosa presença da morte e da violência. Daí também sua dimensão plástica, estética, artística, que se acentuará cada vez mais até atingir o seu ápice no século XX.

Desde então, uma dupla dimensão de arte e de luta definirá a forma como a tauromaquia será compreendida por diversos artistas e pensadores, dentre os quais destacamos Michel Leiris, José Bergamín e Francis Wolff⁴. Apoiados principalmente neles, apresentamos as principais questões relacionadas às corridas de touros modernas, como a nova forma de tourear introduzida por Juan Belmonte, em que o dinamismo do animal contrasta com a quietude do toureiro, ambos se unindo na conformação de um instante de grande plasticidade, em que o reto e o curvo se interpenetram e revelam uma perturbadora noção de beleza, como afirma Leiris⁵. Tais questões envolvem valores morais e estéticos, que se refletiram nas obras de vários poetas – valores com os quais João Cabral de Melo Neto se deparou quando viu pela primeira vez o confronto entre um toureiro e um touro, em meados dos anos 1940. Na verdade, desde o século XIII, se nos restringirmos à região da Península Ibérica, as festas de touros são motivos para as artes plásticas, a música, a literatura e a poesia. Por isso, antes de finalizar o capítulo, apresentamos um breve panorama da poesia de tema tauromáquico, identificando algumas de suas principais

⁴ Cf. LEIRIS (2001; 2003); BERGAMÍN (1961; 1981; 1994; 2008); WOLFF (2010; 2011).

⁵ Cf. LEIRIS, 2001, p. 24.

características e vertentes, o que também nos ajudou a compreender a forma como a poesia cabralina se apropria do tema.

Pode-se dizer que o primeiro e o segundo capítulo forneceram as bases para o desenvolvimento dos capítulos seguintes. A começar pelo terceiro, no qual tomamos a problemática condição do *eu* na poesia de Cabral como ponto de partida para a análise de “Alguns Toureiros”, poema que inaugura a presença da tauromaquia em sua obra. Assim, partindo de *Pedra do Sono*, livro de estreia do poeta, percorremos as idas e vindas desse *eu*, num movimento marcado pela sua negação ou, quando não, pela sua omissão, para chegarmos a *Paisagens com Figuras* e ao poema que descreve a arte dos *matadores* a partir da expressão anafórica “Eu vi”⁶, quando, dialogando com a fortuna crítica apresentada no primeiro capítulo⁷, analisamos imagens como a *flor* e a figura dos toureiros para compreendermos a mencionada “lição de poesia” que o poeta identifica nas corridas. Nela se destacam a precisão, a contenção e a serenidade, adjetivos que ilustram um desejado distanciamento entre o *sujeito* e seu *objeto*, entre o que se vivencia interiormente e o que se manipula no espaço exterior, e que permitiria ao artista o desenvolvimento de uma arte racional e objetivamente construída. Contudo essa lição também se abre a uma apreensão dialética desses termos, inquietada pelo olhar que vê e se projeta no que é visto, como nos dirá Merleau-Ponty⁸, e também pela própria dinâmica das corridas, que só prevê a distância ao provocar a proximidade. O mesmo pode ser dito de *Manolete*, principal referência toureira de Cabral, cuja imobilidade constitui um gesto de *menos* que, paradoxalmente, resulta num *mais*, já que a plasticidade de sua quietude evidencia sua figura, como nos mostra José Bergamín, assim como o ficar estático faz com que o touro passe mais próximo, evidenciando com o risco o seu corpo. Assim, a superfície da linguagem e a profundidade do *ser* se entrelaçariam na imagem inquieta do toureiro.

Isso nos abriu a possibilidade de também abordar a poesia cabralina e sua constituição mineral como uma “imobilidade inquieta”, caminho pelo qual Roland

⁶ “Alguns Toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 133-134).

⁷ Esse diálogo ocorre em todo o trabalho, e pontua o caminho que escolhemos a partir de convergências e divergências. Além disso, os depoimentos e correspondências de Cabral também foram utilizados como pontos de apoio para nossa leitura.

⁸ Cf. MERLEAU-PONTY (1992; 2004; 2006).

Barthes, Georges Bataille e, principalmente, Georges Didi-Huberman⁹ nos guiaram até o reconhecimento da precariedade dessas diferenciações categóricas, não dialéticas, entre *eu* e *objeto*, dentro e fora, subjetividade e objetividade, o que nos levou também a refletir sobre o roçar entre o *eu poético* e o *eu empírico* cabralinos (como toureiro e touro), entre o *eu* que o poeta constrói no poema e o *eu* que lhe antecede, sua existência pessoal, para identificar aí um gesto performático de engajamento do corpo, segundo a abordagem de Paul Zumthor (2007), engajamento que evidencia o *ser* que muitas vezes se disfarça sob a máscara da linguagem.

Ao final dessa leitura, procuramos identificar questões semelhantes em outros poemas de Cabral, que não têm a tauromaquia como tema, num esforço de demonstrar como os duas poéticas, a cabralina e a tauromáquica, se aproximam ao se depararem com problemas equivalentes, aproximação indicada também pelas escolhas lexicais do poeta, que frequentemente se refere ao universo das corridas com palavras e expressões que remetem a sua própria poesia. Isso nos abriu as portas ao quarto e último capítulo, no qual analisamos outros poemas de Cabral sobre o universo tauromáquico, procurando compreender a relação que se estabelece entre poeta e poesia a partir da apreensão que este faz da tauromaquia, na qual também transparece sua visão da relação toureiro-touro. Nessa análise, imagens como a de um touro comparado a um rio, do vazio que se desenha entre homem e animal, do corpo que o *matador* oferece à fera, da praça de touros ensolarada e do público que envolve a arena se abriram a reflexões sobre o tempo, a morte, o erotismo, a honra e a própria dinâmica da vida; “perguntas infernais”, como nos dirá José Bergamín (2008), que nos levaram a uma pergunta existencial sobre o próprio fazer poético, a *praxis* que constitui o poema e dá forma à poesia, e que se desdobra numa pergunta sobre o próprio poeta, cujo *ser* também se constitui nessa *praxis* – interrogações com as quais é preciso lidar com impassibilidade estóica, segundo a lição dos toureiros.

Nesse empreendimento, além de Bergamín, também Didi-Huberman, Walter Benjamin¹⁰, Roland Barthes, Georges Bataille e Francis Wolff, entre outros, nos forneceram as bases teóricas que nos permitiram identificar, nesses poemas

⁹ Cf. BARTHES (2000; 2004a; 2004b; 2009); DIDI-HUBERMAN (1998, 2008, 2009).

¹⁰ Cf. BENJAMIN (1989; 2011).

cabralinos, uma dimensão que ultrapassa os limites “mesquinhos” que o próprio poeta afirma ter imposto à tauromaquia ao reduzi-la a uma mera “lição de estética”. Tal dimensão revela uma poesia que não se limita à composição de uma superfície, efetivamente construída sobre a página branca, mas que também a inquieta ao colocar em ação um jogo ritmado com a profundidade, movimento análogo ao que touro e toureiro praticam na arena; uma poesia que pergunta sobre a morte, o tempo e a vida – perguntas existenciais, enfim – ainda quando permanece no silêncio exterior da linguagem.

Assim, ao longo deste trabalho, procuramos demonstrar como a tauromaquia propõe à poesia de Cabral uma pergunta sobre si mesma, ainda quando não faz pergunta alguma; interrogação que atravessa a poesia e o poeta para alcançar o sujeito, o *eu empírico* que veste o traje do *eu poético* que se constrói sobre a página branca, como outros sujeitos vestem o *traje de luces* para se construírem toureiros sobre a arena, vestimentas que, num único movimento dialético, velam e desvelam todas as dimensões do *ser* aos olhos atentos de quem os lê.

CAPÍTULO 1: TOREO À PRIMEIRA VISTA

*Sigamos então, tu e eu,
Enquanto o poente no céu se estende
Como um paciente anestesiado sobre a mesa;
Sigamos por certas ruas quase ermas,
Através dos sussurrantes refúgios
De noites indormidas em hotéis baratos,
Ao lado de botequins onde a serragem
Às conchas das ostras se entrelaça:
Ruas que se alongam como um tedioso argumento
Cujo insidioso intento
É atrair-te a uma angustiante questão...
Oh, não perguntes: “Qual?”
Sigamos a cumprir nossa visita.
(T. S. Eliot)*

A tauromaquia surge na poesia de João Cabral de Melo Neto em dois poemas de sua sétima coletânea publicada, *Paisagens com Figuras* (1956): “Alguns Toureiros” e “Diálogo”. É a partir deles que se estabelece para a crítica dessa poesia a imagem das corridas de touros e suas possíveis significações. Isso se deve, principalmente, a dois fatores: o primeiro, cronológico, já que após esse gesto inaugural, somente em *Museu de Tudo* (1975), ou seja, quase vinte anos depois, a tauromaquia reapareceria como objeto de poema; o segundo, relacionado ao primeiro, deve-se ao fato de a maioria dos mais importantes estudos sobre a obra do poeta pernambucano terem sido publicados entre as décadas de 1950 e 1970, trabalhos que invariavelmente reconhecem a relevância da imagem do toureiro e seu ofício como exemplo da visão que o poeta tem sobre a criação artística, mas que se detêm quase que exclusivamente nos dois poemas até então publicados. Mesmo os trabalhos posteriormente desenvolvidos se baseiam, em sua maioria, em “Alguns Toureiros” e “Diálogo” para demarcar o lugar da tauromaquia na poesia cabralina, apesar do fato dessa temática se tornar cada vez mais presente a partir das coletâneas publicadas na década de 1980, principalmente em *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha* (1989)¹¹.

Assim, visando introduzir um estudo que amplie a compreensão sobre a tauromaquia na poesia de Cabral, o presente capítulo busca apresentar as principais abordagens sobre o assunto, confrontando suas leituras e reconhecendo as linhas

¹¹ Todos os poemas de Cabral que mencionam a tauromaquia foram transcritos na íntegra em anexo, ao final do trabalho.

de força que sustentam suas interpretações, identificando como se dá a recepção do tema na fortuna crítica do poeta. Com isso, estabelece um ponto a partir do qual traçaremos nosso próprio caminho, que em alguns momentos coincidirá com outros já percorridos, mas que tentará ir além dos lugares até então alcançados, por acreditar que entre “Alguns Toureiros” (1956) e “A Imaginação Perigosa” (1989), mais do que a reiteração de um mesmo tópico, há o desenvolvimento de uma temática que adquire novos matizes para si e para a poesia de que faz parte.

1.1 “Eu vi Manuel Rodríguez, *Manolete*”

João Cabral de Melo Neto chegou a Barcelona em abril de 1947 para sua primeira missão diplomática, naquela que foi também sua primeira experiência fora do Brasil. A impressão causada pelo contato direto com a realidade de um outro país foi intensa, marcando decisivamente sua personalidade e sua poesia:

A Espanha foi o primeiro contato que tive com uma civilização estrangeira. (...) E aí tudo me fascinou, desde a corrida de touros até ao flamenco... (...) 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. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 31).

Como o próprio Cabral faz questão de registrar, seu envolvimento com a cultura espanhola se deu em diferentes níveis: desde a amizade com o pintor Joan Miró¹², já então um artista consagrado, apesar das restrições impostas a suas atividades pelo governo franquista; até a relação com outros escritores e artistas catalães, como o poeta Joan Edoardo Cirlot e os jovens membros do grupo *Dau Al Set* (Antoni Tàpies, Joan Brossa, Joan Ponç entre outros), sobre os quais o poeta-diplomata exerceu uma libertadora influência, por não estar submetido às mesmas restrições; mas também o envolvimento com as manifestações de cultura popular espanholas, como o *flamenco* e particularmente as touradas:

Não frequentava 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

¹² Dessa relação nasce o ensaio “Joan Miró”, escrito por Cabral em 1949 e publicado em 1950, com gravuras originais do próprio pintor.

os toureiros bebem antes de voltar para suas cidades. (CASTELLO, 2006, p. 95)

As impressões causadas pelas corridas foram particularmente marcantes. Primeiro pela ameaçadora presença do touro e o perigo a que expõe o homem que adentra a arena, presença que se converte em solidariedade, reflexo de uma possível identificação:

[...] Quando eu fui para Barcelona a primeira vez, quando fui à 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. [...] Tem brasileiro que chegava lá e dizia: eu vou, mas vou torcer pelo touro. Quando ele via a corrida, ele esquecia de torcer pelo touro, porque o touro realmente é um animal que mete medo. (MELO NETO, 2009, p. 80)

Depois pela atuação de um toureiro em especial: Manuel Rodríguez, *Manolete*¹³. Cabral o viu tourear logo após sua chegada a Barcelona, em 22 de junho e 6 de julho de 1947¹⁴. Aquele “camarada fabuloso”, que parecia “Paul Valéry toureando” (MELO NETO, 2001, p. 34), chamou a atenção do poeta por seu estilo contido, sóbrio, de poucos movimentos, mas de grande ousadia e beleza estética, que se tornava mais arriscado na medida em que toureava sempre o mais próximo possível do touro, expondo-se ao máximo risco de ser atingido pelos chifres; estilo que foi registrado nos versos de “Alguns Toureiros”. Esse poema e o *matador* nele destacado constituíram a imagem da tauromaquia na poesia de Cabral, principalmente pela evidente identificação do poeta com a lucidez, a agudeza e a

¹³ Manuel Rodríguez Sánchez, *Manolete*, nasceu em Córdoba, Andaluzia, em 4 de julho de 1917, e faleceu em Linares, em 28 de agosto de 1947. Durante a década de 1940, *Manolete* foi um dos mais populares toureiros espanhóis.

¹⁴ “Eu vi Manolete tourear duas vezes e portanto matar 4 touros”, relata o poeta (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 136). Ao que parece, Manolete atuou particularmente bem nessas duas corridas, recebendo 2 orelhas e um rabo na primeira (22/6/47) e duas orelhas na segunda (6/7/47) (Cf. MIRA, 1984, p. 643), “troféus” com os quais são tradicionalmente agraciados os toureiros que realizam performances excepcionais. O próprio poeta esclarece: “Conforme o toureiro, se toureia bem ou mal, o público exige. Se ele toureou bem, o público exige que cortem a orelha do touro e ele dá a volta na praça com a orelha. Se ele toureou bem demais, cortam as duas orelhas. Porque tem um presidente. A corrida tem um presidente. Agora, se ele toureou bem, bem, bem demais, cortam o rabo do touro e dão a ele. Então, ele também dá a volta na praça, carregando o rabo do touro.” (MELO NETO, 2009, p. 88)

precisão de *Manolete*, virtudes que, aos seus olhos, se converteram em uma verdadeira lição de poesia:

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.¹⁵

Entretanto, a experiência estética logo se tornaria trágica, e a ameaça e o risco vislumbrados na praça de touros de Barcelona se concretizariam dias depois. *Manolete* foi morto em Linares, em 28 de agosto, pelo touro Islero, apenas dois meses após Cabral presenciar pela primeira vez sua atuação, fato anotado pelo poeta em carta de 4 de setembro a Manuel Bandeira: “Faz hoje uma semana que um miúra matou *Manolete*, considerado o melhor toureiro que já aparecera até hoje” (MELO NETO, 2001, p. 34).

Assim, como arte e luta, beleza e morte, precisão e arrebatamento, se apresentou a tauromaquia a João Cabral de Melo Neto. O resultado foi o despertar de um grande interesse do poeta pelo universo tauromáquico. Tanto é que, na mesma carta a Bandeira, ou seja, apenas cinco meses depois de desembarcar na Espanha, o poeta revela a organização de uma antologia de poemas espanhóis sobre as corridas de touros¹⁶ a ser publicada na recente oficina de impressão montada em sua própria casa¹⁷, projeto que não foi adiante, mas que ilustra como Cabral se dedicou profundamente ao estudo do tema:

¹⁵ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).

¹⁶ Em nota a essa carta, Flora Süssekind registra a presença da antologia *Los toros en la poesía*, de José María de Cossío (Madrid: Espasa-Calpe, 1944), na biblioteca pessoal de João Cabral de Melo Neto.

¹⁷ Esse pequeno empreendimento – “[...] um pouco mania, um pouco coisa de pernambucano [...], um pouco de falta do que fazer e algum tanto de recomendação médica: preocupar-me e ocupar-me com coisas mais ‘físicas’, etc.” (MELO NETO, 2001, p. 32) – deu frutos, com a criação do selo *O Livro Inconsútil*, sob o qual Cabral publicou dois de seus livros, *Psicologia da Composição com A Fábula de Anfion e Antiode* (1947) e *O Cão sem Plumaz* (1950); uma revista literária, *O Cavalo de todas as cores* (1950); e autores brasileiros e portugueses: *Mafuá do malungo* (1948), de Manuel Bandeira; *Cores, perfumes e sons* (1948), traduções de poemas de Baudelaire por Osório Dutra;

Uma das próximas publicações – ainda está longe de pronta – é uma antologia que estou organizando, com 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, 2001, p. 33)

Décadas depois, quando perguntado se era um conhecedor de tauromaquia, Cabral foi categórico: “Modéstia à parte, mas isso desde Barcelona” (MELO NETO, 2009, p. 22). Esse interesse se refletiu em sua obra, que desde então construiu laços estreitos com a arte dos *matadores*, interpretados a partir de diferentes perspectivas pela crítica de sua poesia, ao longo de décadas de leituras e análises de seus poemas.

1.2 Uma lição estética

Uma das primeiras interpretações sobre a questão da tauromaquia na poesia de Cabral foi feita pelo próprio poeta. Em carta a Murilo Mendes¹⁸, na qual analisa e elogia o volume *Tempo Espanhol* (1959), coletânea na qual o poeta mineiro dedicava-se exclusivamente à paisagem e a “figuras” espanholas, ele comenta o interesse de ambos pelo país ibérico, diferenciando as formas como abordam o tema, utilizando como exemplo, para ilustrar essa diferença, as corridas de touros:

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 terá 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,

Pequena antologia pernambucana (1948), de Joaquim Cardozo; *Acontecimento do soneto* (1948), de Ledo Ivo; *Corazón em la tierra* (1948), de Alfonso Pintó; *Alma a la luna* (1948), de Juan Ruiz Calonja; *Sonets de Caruixa*, (1949), de Joan Brossa; *Pátria minha* (s.d.), de Vinícius de Moraes; *El poeta conmemorativo* (s.d.), de Juan Edoardo Cirlot; e uma *Antologia de poetas brasileiros de ahora* (s.d.), com poemas de Augusto Frederico Schmidt, Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles, Murilo Mendes e Vinícius de Moraes, selecionados e traduzidos por Alfonso Pintó. (Cf. CARVALHO, 2006, 2007)

¹⁸ Monte Carlo, 22 de janeiro de 1959.

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 a trato amesquinhando. Exemplo: as corridas de touro, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma lição de estética; o canto flamenco, idem. Etc. Etc. Quero dizer: sua posição intelectual é muito mais ampla e abarca as Espanhas branca e negra. Você não está dividido e pode exaltar tudo o que interessa à sua sensibilidade. Ao passo que eu, incapaz de me fechar, enquanto sensibilidade, às sugestões da Espanha espiritual, medieval, enfim, ao que um inglês atual chamaria o lado gótico da Espanha, sinto incapacidade em falar delas, incapacidade em que entra, como ingrediente fortíssimo, minha aceitação racional dessas coisas. Assim, sua Espanha é muito mais total, completa, do que a minha. A Espanha do Caudillo só vê a Águia dos Áustrias; eu só vejo o galo de Morón de la Frontera (sin plumas y cacareando). Ao passo que V. vê e trata dos dois. (MELO NETO *apud* ARAÚJO, 2000, p. 375)

O comentário, redigido três anos após a publicação de *Paisagens com Figuras*, aponta o caminho para uma primeira abordagem de “Alguns Toureiros”. De fato, o olhar que motiva o poema parece deter-se na “lição estética” oferecida pelos cinco *matadores* citados nas primeiras estrofes:

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.¹⁹

Curiosamente, todas essas “lições” referem-se ao “cultivo de uma flor”, metáfora que evita qualquer menção objetiva às corridas de touros e sua dimensão trágica, violenta, por vezes irracional, como o próprio poeta sugere. Nada do espetáculo

¹⁹ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 133-134).

popular de sangue e areia²⁰, nada da “irrealidade úmida da luz solar” descrita por Georges Bataille:

[...] A capa de um vermelho vivo, a espada brilhando ao sol, diante do touro agonizante cujo pêlo continua fumegando, deixando escorrer sangue e suor, completam a metamorfose e realçam o aspecto fascinante do jogo. Tudo acontece sob o céu tórrido da Espanha, de modo algum colorido e duro como se imagina, mas ensolarado e de uma luminosidade ofuscante – mole e turva –, por vezes irreal, pois o brilho da luz e a intensidade do calor evocam a liberdade dos sentidos, mais exatamente a umidade mole da carne. (BATAILLE, 2003a, p. 65-66)

No poema de Cabral, desaparecem a multidão, o sol, o sangue, o suor, o touro; resta a referência metafórica ao toureio – às vezes espontâneo, angustioso e explosivo, mas sempre estrito, preciso –, marcada pela singela e curiosa imagem da *flor*. Curiosa porque não oferece uma relação clara com as corridas, a não ser por expressões como *florearse* e *floreo*, presentes no vocabulário tauromáquico, e que designam *adorno*, *invenção*, *engenho*²¹. Analisada por esse ângulo, a metáfora indicaria o caráter engenhoso da atuação dos toureiros, o artifício que conforma esse exemplo tão particular de confronto entre homem e animal, ressaltando mais o seu aspecto de arte, em detrimento de sua dimensão de luta.

Mas a imagem da flor não se esgota aí. A segunda parte do poema, as sete estrofes finais, retoma a estrutura anafórica que caracteriza a primeira. No entanto, como destaca a partícula adversativa que a introduz, os novos versos dão outra dimensão elementos iniciais, reforçando aspectos antes sugeridos e ampliando as possibilidades de leitura.

Se todos os toureiros mencionados até então fazem jus à referência, Manuel Rodríguez, *Manolete*, merece mais que uma menção: o motivo principal do poema é

²⁰ *Sangre y arena* (1908) é o título de uma conhecida novela do escritor espanhol Vicente Blasco Ibáñez, e que pretende retratar fielmente o ambiente das corridas (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 2, p. 450).

²¹ No “Vocabulario Taurino Autorizado” de Cossío (1951-1953, v. 1, p. 69-70) constam as duas expressões: “FLOREARSE. Adornarse. Ej.: [En banderillas] Rafael Guerra se pasa varias veces floreándose, toca con los palos en el testuz...” (Virgilio. *Sol y Sombra* [1898].); “FLOREO. Como adorno. Ej.: ‘El Lavi... entretenía al público con floreos de su particular invento.’ (José María Rey, Selipe. *Espartero y Guerrita*.)”. Também o *Diccionario Salamanca de la lengua española* (1996, p. 732) oferece uma definição que reforça esses sentidos: “**floreo** s. m. 1 Dicho o movimiento que se hace como adorno o muestra de ingenio: Tienes un floreos verbal peligroso. [...]”.

o elogio desse *diestro*²² que, comparado ao demais, evidentemente parece melhor aos olhos daquele que o vê: mais lúcido, hábil e preciso no cultivo de sua flor, domada mesmo quando trágica e vertiginosa:

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,²³

E a diferença entre a maneira como os seis toureiros são vistos é marcada pela riqueza de detalhes com que *Manolete* é descrito e pela explicitação do caráter didático dessa percepção, reforçando o comentário de Cabral, na carta a Murilo Mendes, sobre o seu interesse pelas corridas de touros, restrito “às dimensões de uma lição de estética”. Partindo de um poeta, esse comentário sugere um aprendizado cujo objetivo é a poesia; mas o poema não se limita à sugestão, explicitando o fato ao atribuir ao *diestro* a tarefa de “demonstrar aos poetas” como domar sua *flor*, elemento comum às duas artes. A metáfora então se amplia, associando o sentido tauromáquico do *floreo* à “significação de ‘flor’, como equivalente de palavra poética, [que] remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística (*flos orationis*, p.ex., Cícero, *De orat.* III, 96)” (FRIEDRICH, 1991, p. 107).

Esse uso da palavra *flor* como metáfora de poesia não é novidade na obra de Cabral. Ele já aparece nas primeiras coletâneas, nos “jardins enfurecidos” de “Poesia”²⁴, em *Pedra do Sono* (1942), ou no poema que sobe “de regiões onde tudo é surpresa / como uma flor mesmo num canteiro”, em “A Carlos Drummond de

²² A expressão, tipicamente tauromáquica, parece a mais adequada neste contexto, como não deixa dúvidas o comentário de Andrés Amorós (1988, p. 60): “*Confieso mi predilección por esta palabra. Torero no está mal, desde luego, pero nos suena en los oídos a tanto toquego oído de labios extranjeros, o al to-ré-a-dor de la entrada triunfal de Carmen. Matador resulta impresionante, con su lacónico ir a lo esencial – así lo ha entendido ahora el inteligente Pedro Almodóvar –, pero puede también recordar al pintoresco matatore de La Traviata. // Diestro es una hermosa palabra castellana: el que es hábil, experto en cualquier arte u oficio; es decir, lo mismo que la orsiana Obra Bien Hecha. Diestros..., eso nos gustaría ser, sin duda, a cada uno de nosotros, en nuestro terreno.*” [“Confesso minha predileção por esta palavra. *Torero* não está mal, a princípio, porém nos soa aos ouvidos a tanto *toquego* ouvido de lábios estrangeiros, o ao *to-ré-a-dor* da entrada triunfal de *Carmen*. *Matador* resulta impressionante, com o seu lacônico ir ao essencial – assim o entendeu agora o inteligente Pedro Almodóvar –, contudo pode também recordar o pitoresco *matatore* de *La Traviata*. // *Diestro* (destro) é uma bonita palavra castelhana: o que é hábil, experto em qualquer arte ou ofício; ou seja, o mesmo que a orsiana Obra Bem Feita. *Diestros...*, isso gostaríamos de ser, sem dúvida, cada um de nós, em nosso terreno.” (Tradução nossa)]

²³ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).

²⁴ MELO NETO, 2008, p. 27.

Andrade”²⁵, de *O Engenheiro* (1945)²⁶. Em “Antiode”, de *Psicologia da Composição* (1947), a comparação entre *flor* e *poesia* constitui a linha de desenvolvimento do poema, que também joga com a contraposição entre *flor* e *fezes*:

Poesia, te escrevia:
flor! conhecendo
que és fezes. [...] ²⁷

Diante desses exemplos, fica claro que “Alguns Toureiros” é um daqueles poemas em que Cabral retrata um objeto e, ao mesmo tempo, reflete sobre o fazer poético comparando-o àquilo que descreve, uma *metapoesia*²⁸. Pode-se dizer que o poeta encontra equivalências entre os ofícios dos poetas e dos toureiros; ou, mais precisamente, indica a possibilidade de ambos adotarem, nas suas *praxis*, um mesmo conjunto de princípios orientadores de suas atuações. É importante observar que tal equivalência não se dá entre as obras produzidas por esses dois gêneros de “artistas”, mas entre a forma como escolhem executar seus trabalhos – é claro que a estratégia escolhida determina o resultado final, que é o poema ou a corrida; mas não é exatamente no produto que Cabral está interessado, e sim no seu processo de produção: é aí que ele entende poder encontrar uma “lição estética”. O próprio poeta reforçaria esse sentido anos depois, em 1994, em entrevista ao jornal *Folha de S. Paulo*:

Naquele poema “Alguns toureiros” eu digo que aprendi com Manolete a não poetizar o poema. Porque esse é o problema de muito poeta: é que ele faz uma poema poético. Quer dizer, faz um poema a partir de elementos já convencionalmente poéticos. Ele perfuma a flor. (MELO NETO, 1994, p. 5)

A “lição” é de *como fazer*, um fazer calculado, preciso e sereno, apesar da proximidade da morte ou daquilo a que o poeta possa relacioná-la em sua poesia.

²⁵ MELO NETO, 2008, p. 55.

²⁶ Cf. PEIXOTO, 1983, p. 76.

²⁷ MELO NETO, 2008, p. 74.

²⁸ Seria o caso de se perguntar se estaríamos diante de um *metapoema* tal qual o define Modesto Carone (1979, p. 41) – “indagação e demonstração da linguagem do poema que se faz contemporaneamente à sua constituição estética efetiva” – ou se “Alguns Toureiros” se limitaria a tomar o poema como tema, sem fazer de si mesmo uma *demonstração* concreta de sua concepção sobre o objeto que, afinal, ele mesmo constitui. No entanto, abordaremos essa questão mais adiante, aceitando por enquanto o termo como adequado.

1.3 Eficácia e precisão; urgência e angústia

Essa aproximação entre poesia e tauromaquia na obra de João Cabral de Melo Neto é observada pela crítica desde os anos 1950. Othon Moacyr Garcia (1957-1958), por exemplo, em estudo sobre a poesia cabralina²⁹, na fase estabelecida com o lançamento de *Duas Águas*, reunião de sua obra completa publicada até então³⁰, parte da “urgência e da angústia de expressar com eficácia e precisão aquilo que, por mais recôndito, mais obstáculos encontra nas amarras da linguagem” (GARCIA, 1958, v. 9, p. 43), para destacar em “Alguns Toureiros” a agudeza de *Manolete*, o mais “mineral e desperto”, preciso e geométrico:

Exaltam-se aqui a ousadia e o destemor do toureiro que se destaca dos demais [...] *Manolete* é sobre-excelente – e a escolha dos símbolos está insistindo nisso. Mas o que se assinala principalmente é a sua habilidade, a destreza no manejo das *banderillas*, a agilidade no jogo de corpo, a desenvoltura e a harmonia dos gestos, a precisão e o ritmo dos movimentos calculados e oportunos – e tudo isso, para ser expresso, evoca-lhe imagens que lhe lembrem a nitidez das figuras geométricas: a tauromaquia é arte de movimentos seguros e calculados e é arte de vertigens *elevada à última potência* [...]. A emoção provocada por esse espetáculo não encontrará melhores evocadores verbais do que os que lembrem igualmente a precisão, a objetividade, a massa, o volume e o movimento das ciências exatas: geometria e matemática, engenharia e mecânica. (GARCIA, 1958, v. 10, p. 95).

O comentário ressalta o aspecto formal da atuação do toureiro, a habilidade do *diestro*, apesar de inicialmente destacar o arrojo e a coragem como as características que diferenciariam *Manolete* dos demais. Em outras palavras, assinala mais “a eficácia e a precisão” do que “a urgência e a angústia” dos movimentos. Assim, coloca em segundo plano, como o próprio poema o faz, a dimensão patética e surpreendente da tauromaquia, a proximidade da morte e do acaso, afastando-os também, por extensão, da poesia, afinal comparada à arte dos matadores. Caberia então perguntar se uma das características de *Manolete* não seria justamente a de ofuscar a dimensão trágica e violenta do seu ofício sobrepondo-lhe a aparente lucidez e precisão – a dimensão de uma lição estética.

²⁹ “A página branca e o deserto” (GARCIA, 1957-1958).

³⁰ Além de *Pedra do Sono*, *Os Três Mal-Amados*, *O Engenheiro*, *Psicologia da Composição*, *O Cão sem Plumas* e *O Rio*, a coletânea *Duas águas* (Rio de Janeiro: José Olympio, 1956) inclui também as primeiras edições de *Morte e Vida Severina*, *Paisagens com Figuras* e *Uma Faca Só Lâmina*.

Porém, o que importa aqui é observar que tal leitura é parte de um estudo que se debruça sobre a “luta pela expressão”. Ao longo do texto, o crítico chama a atenção para a necessidade desse combate não se resumir ao tema pouco produtivo de uma “simples angústia verbal”, mas tornar-se um “arquétipo de outras lutas”, o que, segundo ele, Cabral o faz, insuflando-lhe “uma impetuosidade e grandeza emotivas que lhe eram estranhas” (GARCIA, 1958, v. 9, p. 43-44). Entretanto, impetuosidade e emoção parecem tão bem domadas em “Alguns Toureiros”, ainda mais quando o poema é destacado em seus aspectos geométricos e matemáticos, que se pode perguntar se, a partir dessa leitura, a relação touro/toureiro (linguagem/poeta, por extensão) pode realmente ser chamada de luta. Talvez sim, se considerarmos o que o crítico entende por precisão:

Da habilidade e imaginação do poeta no estabelecer relações sensíveis, precisas, adequadas e inconfundíveis entre o termo-referente e a coisa referida, aproximando os extremos do roteiro metafórico – que vai do plano real ao plano imaginário – decorre a maior ou menor eficácia da sua linguagem. (GARCIA, 1958, v. 3, p. 45)

Segundo o Othon M. Garcia (*Ibidem*, p. 48), na poesia de Cabral esse percurso que leva a metáfora de um extremo a outro, da palavra à coisa, “não se caracteriza pela variedade do sistema nem pela abundância das fontes de sugestão”, mas é constituído por um limitado repertório de “*ideias-matrizes*”, núcleos de um “sistema ondulatório ou multifacetado” de ideias que se ligam à primeira (à matriz) por alguma relação de afinidade (forma, aparência, finalidade, função, origem, contiguidade, atributo etc.) e que ele denomina “*área do símbolo*”. Os limites desse sistema são definidos pelas próprias *ideias-matrizes* que, como são poucas (“Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento”³¹, como confessa o próprio poeta), contribuem para que as ideias derivadas sejam previsíveis e, conseqüentemente, precisas:

Assim, quando de “faca” se vai a “pente”, de “pente” se passa a “dente”, e deste a “morder”, a “picar”, de “picar” a “abelha”, de “abelha” a “inseto”, de “inseto” a “inquietação”, de “inquietação” a “inquietação espiritual” e desta à ideia de criar, não estamos imaginando coisas, pois tudo isso está na obra de João Cabral. (GARCIA, 1958, v. 3, p. 48)

³¹ “A Lição de Poesia” (MELO NETO, 2008, p. 55).

Partindo desse modelo, o crítico toma o poema *Uma Faca Só Lâmina* (1956) como exemplo de *área de símbolo* cujo núcleo seria a *ideia-matriz* “faca-lâmina”, que se relaciona à *luta pela expressão* e ao *termo exato*, e associa suas imagens às ideias de “precisão, agudeza, nitidez, penetração, profundidade, argúcia, sutileza, angústia” (*Ibidem*, p. 50). Depois, inclui na mesma *área* o poema “Diálogo”, o segundo a mencionar a tauromaquia em *Paisagens com Figuras*, no qual o *canto andaluz* é descrito como *seta, faca, espada, chama e alfinete*. Além disso, tal poema – estruturado num esquema binário de perguntas e respostas que lembra os desafios dos repentistas nordestinos, concretizando o diálogo do título – toma o embate entre toureiro e touro como imagem desse canto:

- B – Mas o timbre desse canto
que acende na própria alma
o cantor da Andaluzia
procura-o no puro nada,

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.
- A – Até o dia em que essa lâmina
abandone seu deserto,
encontre o avesso do nada,
tenha enfim seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa.³²

Othon M. Garcia (1958, v. 3, p. 57) destaca em “Diálogo” o que chama de “exaltação espiritual, de pura emoção estética provocada pelo ‘canto da Andaluzia’”, a agudeza e a precisão nos objetos que simbolizam esse canto, inclusive nos chifres do touro e no *estoque* do toureiro, a espada com a qual o *matador* finaliza o espetáculo. E insistindo em uma dimensão “espiritual” da *área* “faca-lâmina”, coloca o *nada* e o *avesso do nada* lado a lado com o momento culminante da *faena*³³:

³² “Diálogo” (MELO NETO, 2008, p. 139-140).

³³ Termo tauromáquico referente às “operaciones que se verifican con el toro [...] las que efectúa el diestro durante la lidia, y principalmente la brega con la muleta, preliminar de la estocada.” [“operações que se realizam com o touro (...) as que efetua o diestro durante a lida, e

O “avesso do nada” é a vida, a vida íntegra, na sua mais pura e completa acepção. Pois “no avesso do nada” é que a lâmina, “essa agudeza desperta”, deve encontrar “o uso que as facas têm”. Numa interpretação canhestra, talvez pudéssemos ver nessas duas estrofes as três faces de um prisma: vida (“avesso do nada”), morte (“nada”?) e faca (ou lâmina, que aí não é símbolo, pois refere-se à própria lança ou espada com que o toureiro fere de morte ao touro). Será então o poema um... diálogo entre a vida e a morte, disfarçadas nos interlocutores criptonímicos “A” e “B”? Ou, é imaginação nossa? (GARCIA, 1958, v. 3, p. 57)

Se compararmos os dois poemas referentes às corridas de touros citados e a leitura do crítico, podemos dizer que em “Alguns Toureiros” se destaca a “eficácia e precisão”, enquanto em “Diálogo” predomina a “urgência e angústia”. Isso reforça a dimensão de lição de estética atribuída por Cabral à tauromaquia, apesar de o *cante flamenco*, que o poeta também inclui em seu comentário, oferecer uma dimensão existencial que ultrapassa a superfície do fazer artístico, pelo menos se compreendido como forma e procedimento, que é o que parece estar em questão – ou em primeiro plano – na “lição” de *Manolete*. É claro que se pode, percorrendo a *área de símbolo* sugerida, transportar a carga semântica de um poema ao outro. Assim, expressões como *agudo*, *mineral*, *desperto* e *precisão* transmitiriam à “mão serena e contida” do *diestro* um pouco da avidez da “faca-lâmina”, a “agudeza feroz” que é sua principal qualidade³⁴, a chama que incendeia o canto:

B – Mas é espada que não corta
e que somente se afia,
que deserta se incendeia
em chama que arde sozinha.³⁵

Mas quando propomos essa diferenciação, não o fazemos por uma atribuição simplista de conteúdos, mas pelo reconhecimento de ênfases. Parece claro que em “Alguns Toureiros”, poema *sobre* a tauromaquia, o procedimento, a forma precisa e econômica com a qual o toureiro realiza sua arte, sobrepõe-se às motivações que o impulsionam; já em “Diálogo”, poema em que a tauromaquia *não é exatamente objeto*, mas imagem ilustrativa do canto *flamenco*, algo de imaterial passa a primeiro plano, até porque os versos não tratam do cantor, mas do canto, colocando a dimensão *estética*, como forma ou procedimento, em segundo plano.

principalmente a luta com a *muleta*, preliminar da estocada.” (Tradução nossa)] (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 68)

³⁴ “o que em todas as facas / é a melhor qualidade: / a agudeza feroz, / certa eletricidade,” (“Uma Faca Só Lâmina” – MELO NETO, 2008, p. 189).

³⁵ “Diálogo” (MELO NETO, 2008, p. 139-140).

Na verdade a questão nos parece mais complexa, e será retomada posteriormente. No momento, basta reconhecer a diferença entre as abordagens presentes nos dois poemas de *Paisagens com Figuras* e as possibilidades oferecidas pelas diferentes leituras sobre a questão tauromáquica na poesia cabralina, como veremos a seguir.

1.4 Controlada neutralidade, plástica dureza

A dimensão estética da aproximação da poesia de Cabral com as corridas de touros, ou mais amplamente, com a realidade espanhola, também é destacada no importante estudo dos espanhóis Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate, “*Realidad y forma en la poesía de João Cabral de Melo*” (1964). Identificando no pernambucano o escritor brasileiro contemporâneo mais diretamente relacionado com a vida e a literatura espanholas, os críticos veem no país ibérico uma paisagem e uma humanidade “*un tanto canónicos*” para Cabral: “*Queremos decir que lo español, lo profunda y popularmente español, se convierte en regla moral y estética*”³⁶ (*Ibidem*, p. 64-65). Tal compreensão é ilustrada com o poema “*A Palo Seco*”, de *Quaderna* (1960), que toma uma manifestação cultural espanhola como modelo de poesia. Segundo nota de Antonio Carlos Secchin, “*a palo seco*” é uma expressão náutica referente a “navio com mastro mas sem vela”, que, transposta à música flamenca, designa o *cante* cantado “unicamente com a voz, desprovido de qualquer acompanhamento musical” (Cf. nota 39 em: MELO NETO, 2008, p. 784). Tal despojamento sugerido pelo título é caracterizado e intensificado no poema por expressões como *silêncio, deserto, lâmina, chama, metal e dente, cante despido e lacônico, extremo*, “*cante que não se enfeita*”, todas imagens desse mesmo canto, todas pertencentes à *área* “faca-lâmina” de que fala Othon M. Garcia. Mas, se é possível perceber aí uma *regra estética*, também é possível encontrar um *conselho moral*, como ilustram aos dois pares de estrofes que iniciam e finalizam o poema:

³⁶ “Queremos dizer que o espanhol, o profunda e popularmente espanhol, se converte em regra moral e estética”. (Tradução nossa)

- 1.1. Se diz *a palo seco*
o *cante* sem guitarra;
o *cante* sem; o *cante*;
o *cante* sem mais nada;

se diz *a palo seco*
a esse *cante* despido:
ao *cante* que se canta
sob o silêncio a pino.

[...]

- 4.4. Eis uns poucos exemplos
de ser *a palo seco*,
dos quais se retirar
higiene ou conselho:

não o de aceitar o seco
por resignadamente,
mas de empregar o seco
porque é mais contundente.³⁷

O conselho *estético* ilustrado pela escassez do “*cante* sem; o *cante*”, e nada mais, e que pode ser ampliado até o “deserto e mineral” *Manolete*, assume também a dimensão de norma, higiene ou moral, sobre a qual Albert Camus (CAMUS, 2010, p. 42) sentencia: “Existe um fato evidente que parece absolutamente moral: um homem é sempre vítima de suas verdades. Uma vez que as reconhece, não é capaz de se desfazer delas”. Assim, se a lição ensina que a ação mais eficaz é a da lâmina, ou a de algum dos seus correlatos, e se a luta pela expressão é uma luta pela comunicação, como também sugere Othon M. Garcia³⁸, então o poeta tem o *dever* de escrever como o *cantaor* ou o *toreador* – por subtração, como a *faca*. Mas, é importante salientar, tal imposição se estabelece como escolha, e não como submissão; o que permite concluir que o poeta assume o compromisso – uma expressão de vontade – de ser contundente, para o que concorre o ser *seco*.

Esse dualidade *estética/moral* acrescenta uma perspectiva diferente àquela estabelecida pelos pares *eficácia-precisão/urgência-angústia*. Ainda que *dever moral* e *sentimento angustiante* possam ser as duas faces de uma mesma questão – o compromisso de lidar com o sentimento de forma eficaz, garantindo que a expressão seja alcançada, o que indica que, quanto maior a angústia, mais sólida deve ser a

³⁷ “*A Palo Seco*” (MELO NETO, 2008, p. 223-227).

³⁸ “[...] o problema que mais parece afligir o poeta – e também o leitor – é o da *comunicabilidade*, é o da *luta pela expressão*, é o da ânsia de transmitir a essência poética das coisas e dos seres sem lhe reduzir ou desfigurar a significação.” (GARCIA, 1957, v. 7, p. 60)

moral a domá-la –, não é difícil conceber imagens distintas a partir da projeção mais ou menos evidente dessas duas polaridades: de um lado, estabilidade; do outro, inquietação; ou, talvez numa imagem síntese, o “domar a explosão” que o toureiro ensina ao poeta.

Reforça tal sugestão outro estudo sobre a obra de João Cabral de Melo Neto: o terceiro capítulo de *Lira e antilira*, de Luiz Costa Lima (1995)³⁹. Partindo da leitura de outros poemas, e seguindo uma linha que destaca o *antilirismo*⁴⁰ da poesia cabralina, a aversão do poeta em falar de si e a expressar seus sentimentos, o crítico elabora o seguinte comentário, que exemplifica com uma citação de “Alguns Toureiros”:

[...] o poeta deixa de falar do que sente, para que sejam só as palavras a falar. Se é possível imaginarmos a temperatura emocional em que estas composições foram escritas, diríamos ser ela igual a zero, temperatura de **controlada neutralidade**. E isso a fim de que a emoção que seja suscitada resulte da lucidez com que sejam lidas. Como costuma acontecer em Cabral, esta atitude nos é declarada no momento de metalinguagem dos versos finais do poema dedicado a Manolete: [...] É nesta **explosão domada**, em que não se aromatiza o poema, que se realiza a conjunção castelhana-nordestina. (LIMA, 1995, p. 286 – grifo nosso).

Destaca-se no comentário a referência ao estado de “controlada neutralidade”, de “temperatura emocional igual a zero”, em que, segundo o crítico, o poeta se acha no momento de composição do poema. Tal condição, compreendida a partir da expressão destacada, pode levar a uma longa reflexão, principalmente por se aplicar a um poeta que tem, entre suas obras mais reconhecidas, uma que se intitula “Psicologia da Composição”, e que, como o nome indica, trata justamente do estado psicológico do artista durante o desenvolvimento de sua arte. Mas, curiosamente, Costa Lima, ao analisar a obra que reúne o poema citado a “Fábula de Anfion” e “Antiode”, prefere ignorar o primeiro, dedicando-se apenas aos dois últimos. Mesmo assim, sua abordagem é bastante esclarecedora; principalmente a que investiga a busca do mito grego pelo deserto.

³⁹ O capítulo em questão, “A traição consequente ou a poesia de Cabral”, foi redigido em junho de 1966 (Cf. LIMA, 1995, p. 331).

⁴⁰ O próprio poeta sugere a expressão na dedicatória de *A Educação Pela Pedra*: “A Manuel Bandeira / esta antilira para seus / oitent’anos” (MELO NETO, 2008, p. 308).

Em sua leitura da “Fábula”, o crítico chama a atenção para a relação que se estabelece entre *deserto* e *Anfion*, destacando neste a vontade de se moldar a partir daquele⁴¹, definindo personagem e espaço como *conaturais*⁴²:

<p>No deserto, entre a paisagem de seu vocabulário, Anfion,</p> <p>ao ar mineral isento mesmo da alada vegetação, no deserto</p> <p>que fogem as nuvens trazendo no bojo as gordas estações,</p> <p>Anfion, entre pedras como frutos esquecidos que não quiseram</p> <p>amadurecer, Anfion, como se preciso círculo estivesse riscando</p> <p>na areia, gesto puro de resíduos, respira o deserto, Anfion.⁴³</p>	<p><i>Anfion</i> <i>chega ao</i> <i>deserto</i></p>
---	---

Escassez, esterilidade e precisão são inicialmente as condições compartilhadas por ambos. No entanto, logo o deserto tem seu sentido ampliado:

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

[...]

(O sol do deserto
não intumesce a vida
como a um pão.

O sol do deserto
não choca os velhos
ovos do mistério.⁴⁴

⁴¹ Movimento análogo ao da personagem *Raimundo*, de *Os três mal-amados* (MELO NETO, 2008, p. 39), que, segundo João Alexandre Barbosa (2005, p. 112), vincula um projeto ético ao projeto poético: “Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá.”

⁴² “Pois mais do que *respirar* o deserto, o deus-flautista o *convive*” (LIMA, 1995, p. 227).

⁴³ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 63).

⁴⁴ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 63-64).

Agora, “o deserto importa não porque seja escassez, mas porque o seco talha sua mais perfeita exatidão”; exatidão que, entretanto, é “ávida como a cal” (LIMA, 1995, p. 227); inquieta, não neutra. Tal avidez, que lhe é essencial, mas que é perseguida por *Anfion*, é descrita no poema como “fome vazia”, “esterilidade”, “mudo e exato cimento”, “como de uma faca o fio”, um silêncio que se subtrai a si mesmo, até o extremo; uma finíssima linha sobre a qual se equilibram *inquietação* e *neutralidade*, aparentemente opostas, dialeticamente relacionadas. Por isso, encontrado o deserto, eis aquele que o busca, em “silêncio desperto e ativo”. Seria esse um exemplo de “temperatura emocional igual a zero”, como o crítico sugere ser a que ilustra *Manolete*? Talvez sim. Entretanto, é preciso observar algumas questões.

No comentário destacado, Costa Lima utiliza duas expressões que parecem equivalentes: “controlada neutralidade” e “explosão domada”. Ambas são formadas por pares de substantivos e adjetivos; e se tais adjetivos são quase sinônimos – *controlada* e *domada* –, os substantivos, por suas vez, são praticamente opostos – *neutralidade* e *explosão*. Essa observação nos permite, então, aproximar as duas expressões por aquilo têm em comum, que é a natureza do atributo que compartilham, permitindo anexar um terceiro adjetivo aos outros dois: *equilibrada*. Nesse ponto, *explosão* e *neutralidade* convergiriam, ambas domadas e controladas pela proximidade mútua, apesar da ênfase da ação recair ora sobre uma, ora sobre outra, dependendo da perspectiva escolhida. Em outras palavras, a necessidade de se controlar a *neutralidade* vem de um duplo risco: o da *alienação*, se exagerada; ou o do *dissolução*, se negligenciada. A *explosão*, por sua vez, possui condição análoga: se excessiva, arrisca converter-se em *vertigem*; mas se abandonada, dá lugar à *apatia*.

Nesse jogo de relações, é possível estabelecer duas áreas comunicantes mas diferenciáveis: de um lado, a dimensão que congrega *estética/moral* e “controlada neutralidade”, para a qual, se tivéssemos que escolher uma *ideia-matriz* (tomando de empréstimo o conceito de Othon M. Garcia), esta seria *contenção*; do outro, o campo formado pelos pares *eficácia-precisão/urgência-angústia* e pela “explosão domada”, que poderíamos definir por *avidez*. E no deserto, *contenção* e *avidez* se encontrariam.

Feita essa leitura, não é difícil corroborá-la a partir de “Alguns Toureiros”, afinal, como Anfion, *Manolete* também é deserto, agudo, mineral e desperto. Se o mito busca o equilíbrio entre tranquilidade e atenção, a obra *clara e precisa*, livre das “ervas da noite” e dos “ovos do mistério”, o toureiro também se equilibra entre o cálculo e o susto, a mínima distância entre o *controle* e o *arrebato*. Assim, no caso do poema tauromáquico, a “controlada neutralidade” de que fala Costa Lima indica, na nossa visão, um refinado distanciamento que tem por objetivo garantir o domínio sobre a corrida – ou sobre a poesia, se desfizemos a metáfora – sem que isso signifique ausentar-se dela; pelo contrário, dialeticamente, é esse colocar-se à distância que dá ao *diestro* a possibilidade de estar conscientemente perto da *explosão*, a fim de que ela o incendeie sem consumi-lo. E é em função dessa dialética entre *angústia* e *moral*, *explosão* e *neutralidade*, *avidez* e *contenção* que a *lição estética* aparece como solução, no poema como na corrida.

Essa aridez que define o *deserto* de João Cabral também aproxima Espanha e Nordeste. Por isso a *flor não perfumada*, o *cão sem plumas*, que é “quando a alguma coisa / roem tão fundo / até o que não tem”⁴⁵. Pela “desnudez árida que caracteriza as duas regiões” e “pelo homem que geram, seco, sem hálito de chuva” (LIMA, 1995, p. 282) ambas convergem para a mesma *página branca*⁴⁶ onde se refugiam e subtraem Anfion e *Manolete*. E é por esse “despojamento”, como prefere o crítico (*Ibidem*, p. 227), que se pode compreender a dimensão que a *paisagem* e as *figuras* espanholas assumem nessa poesia:

Note-se a semelhança que corre entre a visão do toureiro, em “Alguns Toureiros” e a bailadora. De um e de outro, Cabral extrai a **plástica dureza**, a nenhuma concessão ao mítico – mítico aceito pelos toureiros de Hemingway – ao sentimental ou melodioso. É esta a Espanha que pode ser localizada dentro do Nordeste. Não a folclórica e *gitana* de Garcia Lorca, porém a mais seca e despida quer do Cid, quer de Miguel Hernández. (LIMA, 1995, p. 301 – grifo nosso)

⁴⁵ *O Cão sem Plumás* (MELO NETO, 2008, p. 84).

⁴⁶ A aproximação *página branca/deserto* já aparece no estudo de Othon Moacyr Garcia, “A página branca e o deserto”, e em poemas de *O Engenheiro*, como “O Poema” – “Mas é no papel, / no branco asséptico, / que o verso rebenta.” (MELO NETO, 2008, p. 52).

Essa “plástica dureza” de que fala Costa Lima, se nos ativermos a “Alguns Toureiros”⁴⁷, reforça o comentário de Cabral, quando este afirma reduzir as corridas de touros a uma mera lição estética. A “nenhuma concessão ao mítico [...] ao sentimental ou melodioso” de que fala o crítico repercute o interesse exclusivo do poeta por uma Espanha realista, materialista, e o “amesquinamento” de uma Espanha “espiritual” que, segundo Cabral, Murilo Mendes “capta tão bem”. E, excluído esse lado místico, resta o plástico, o visual, o concreto que, lapidado pela dupla aridez da paisagem e da *página branca*, desfaz-se da matéria mole, perecível, para sobreviver apenas na imagem mínima e resistente, uma *presença* dialeticamente alcançada pela *ausência* (Lima 1995, p. 229), como *Manolete*:

o de nervos de madeira,
de punhos secos de fibra,
o de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,⁴⁸

Corroborar essa leitura o comentário de Angel Crespo e Pilar Gomez Bedate sobre a diferença entre a forma como Cabral vê a cultura espanhola e como ela aparece na visão de certos poetas espanhóis:

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 afluamencada. Es que lo popular hay que verlo como Cabral ha visto: en profundidad, dejando a un lado lo accidental, que suele ser producto de la interpretación ajena, y buscando lo substancial. (CRESPO; BEDATE, 1964, p. 67)⁴⁹

Resta aqui uma questão; afinal, parece haver uma contradição entre a “Espanha incompleta” que, segundo o próprio Cabral, surge em sua obra e a Espanha vista “*en profundidad*” que, segundo os críticos espanhóis, caracteriza essa mesma poesia. E o que é colocado em questão é exatamente a dimensão *estética* à qual o

⁴⁷ O comentário de Costa Lima parte da leitura de “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, de *Quaderna*. Já a nossa leitura pretende se ater apenas à tauromaquia, por entender que ela se diferencia, apesar de vários pontos em comum, tanto da dança quanto do canto *flamencos*.

⁴⁸ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).

⁴⁹ “Contrasta fortemente a interpretação que este poeta brasileiro nos oferece do popular espanhol com a levada a cabo, sobretudo a partir dos anos vinte, pelos poetas espanhóis autores da chamada poesia neopopular, tão próxima da típica caracterização para estrangeiros, que terminou por degenerar em letra de canção afluamengada. É que o popular tem que ser visto como Cabral o viu: em profundidade, deixando de lado o accidental, que costuma ser produto da interpretação alheia, e buscando o substancial.” (Tradução nossa)

poeta diz limitar-se. Talvez seja preciso, então, avaliar se o comentário é por demais rigoroso ou se o termo é subestimado. Ou então, transformar a contradição em dialética, fazendo da *ausência* – ou “amesquinamento” – uma *presença*.

1.5 Poesia, existência e autenticidade

José Guilherme Merquior, em “Nuvem Civil Sonhada”⁵⁰ (1997), amplia o quadro formado por *estética*, *angústia* e *moral* ao recolocar a questão da tauromaquia a partir de novas perspectivas. Segundo o crítico, “Alguns Toureiros” seria “uma verdadeira antologia imagística de *O Engenheiro* e de *Psicologia da Composição*” (MERQUIOR, 1997, p. 163), constituindo a “união íntima de arte e moral sob o signo da conduta autêntica” (*Ibidem*, p. 162). Merquior parte de poemas de *O Engenheiro*, como “As Nuvens” e “A Moça e o Trem”, nos quais observa uma crítica ao *imobilismo*, à *estagnação*, que se converte em crítica ao *evasionismo* e afirmação da *interioridade*:

Mas 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: com a dessignificação do universo, quando este comprime o individual, em vez de surgir como cenário de sua harmoniosa expansão. A própria participação no mundo só ganha sentido a partir do nosso interior; abertura e interioridade; o real e o íntimo, não são simples contrários, são pólos de uma densa dialética. (MERQUIOR, 1997, p. 90)

Essa relação entre *interior* e *exterior* constituiria uma “dialética da autenticidade”, em que o “*estar no mundo se depura na ação tanto quanto no recolhimento*” (*Ibidem*, p. 91); uma reflexão sobre a vida que se articularia com a reflexão sobre a própria poesia, exteriorizada no poema. Assim, as referências à arte não se limitariam ao exercício de uma *metapoesia* (mesmo quando o objeto tematizado é a pintura, a escultura, a arquitetura, a tauromaquia ou mesmo outro elemento do mundo exterior ao poema), mas produziriam também uma “análise lírica do problema da existência”, conclui o crítico. E o essencial dessa dialética entre *exterior* e *interior* ele identifica a partir do *verso nascido do sonho extinto* de “A Mesa”:

⁵⁰ O artigo foi redigido em abril de 1968 (Cf. MERQUIOR, 1997, p. 187).

O jornal dobrado
sobre a mesa simples;
a toalha limpa,
a louça branca

e fresca como o pão.

A laranja verde:
tua paisagem sempre,
teu ar livre, sol
de tuas praias; clara

e fresca como o pão.

A faca que aparou
teu lápis gasto;
teu primeiro livro
cuja capa é branca

e fresca como o pão.

E o verso nascido
de tua manhã viva,
de teu sonho extinto,
ainda leve, quente

e fresco como o pão.⁵¹

A analogia entre o “produto natural” e o “produto poético”⁵², entre o *pão* e o *verso*, o *mundo* e a *poesia*, encerra o poema em que se destaca uma paisagem diurna, *solar*, composta por coisas limpas, brancas, claras, imagens que sugerem o estado de *lucidez* que preside à criação. Tal *lucidez*, entretanto, é alimentada pelo *sonho*, o que não quer dizer que o verso seja fruto do inconsciente, pois “o sonho alimenta a poesia, mas esta nasce de sua *extinção*” (MERQUIOR, 1997, p. 93). Merquior defende que entre o inconsciente e a lucidez do poeta se colocam dois filtros: o *sonho* – que, apesar de “emanação da vida obscura”, pode ser narrado, “trazido à consciência” – e o *filtrar consciente o próprio sonho*, a elaboração do poema⁵³. Assim, compreende uma relação dialética, não contraditória, entre a *lucidez* e *aquele* que ela extingue: ambos são fonte do poema. E tomando dois versos da peça que dá título à coletânea – “O engenheiro **sonha** coisas claras”; “o engenheiro **pensa** o mundo justo” (MELO NETO, 2008, p. 45-46 – grifo nosso) – sentencia:

⁵¹ “A Mesa” (MELO NETO, 2008, p. 49-50).

⁵² Cf. MERQUIOR, 1997, p. 92-93.

⁵³ A leitura de Merquior parece estar de acordo com as qualidades plásticas do sonho – “a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea” – tal como Nietzsche (2007, p. 24) as descreve: “A bela aparência do mundo onírico, no qual cada homem é um artista pleno, é o pai de toda arte plástica e [...] também de uma metade importante da poesia. [...] o sonho é o jogo do homem individual com o real, a arte do escultor (em sentido lato) é o *jogo com o sonho*” (*Idem*, 2005, p. 5-6).

[...] *sonhar e pensar* são equivalentes. [...] O engenheiro não pensa “contra” o que sonhou: ele pensa, calcula, projeta precisamente *o que* sonhara. [...] O sonho medeia entre a ação natural e o gesto consciente e voluntário, pelo qual o homem *assume* a mesma ação da vida. 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 homem que os sonhos inspiram é o que projeta criticamente o mundo. Mas a raiz do seu projeto mergulha no seu sonhar, e o sonho tem por condição aquele estado em que ele é mais que nunca *receptivo* à natureza – a momentânea suspensão do controle consciente. [...] Apologia da criação rigorosa, estes versos a inserem na moldura de uma concepção fundamental: a de que a *receptividade não se confunde com a passividade*. (MERQUIOR, 1997, p. 94-95)

Essa *receptividade ativa* caracterizaria uma abertura ao mundo sem deixar-se perder nele, uma afirmação do *interior*, da *consciência*, sem se afastar do *exterior*, já que seria por meio de sua ação sobre ele – sobre o que está além ou aquém da consciência – que a *personalidade* se faria *autêntica*. Logo essa dialética entre “autentificação da vida” e “depuração da poesia” se refinaria em uma imagem mais clara, estável e precisa: a *pedra*, símbolo da resistência moral contra a *passividade*, contra o deixar-se levar pelo mundo ou pela inconsciência. Então a estabilidade, que já fora *estagnação*, se converteria em *permanência*, *afirmação*, sobrevivência ao mundo e ao tempo; e essa *depurada eloquência*⁵⁴ encontraria sua mais contundente expressão na *mudez*:

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

Essa presença
que reconheces
não se devora
tudo em que cresce.

Nem mesmo cresce,
pois permanece
fora do tempo
que não a mede,

pesado sólido
que ao fluido vence,
que sempre ao fundo
das coisas desce.

⁵⁴ Cf. MERQUIOR, 1997, p. 104.

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro,

de pura espécie,
voz de silêncio,
mais do que a ausência
que as vozes ferem.⁵⁵

Ao final de sua leitura sobre *O Engenheiro*, Merquior reconhece o amadurecimento de uma disposição moral enrijecida, *mineralizada* para enfrentar a os desafios impostos pela busca de uma *autenticidade*⁵⁶. No entanto, o crítico faz questão de destacar que essa “disciplina da pedra”, índice de controle e lucidez, não significa um fechamento ao mundo ou ao sonho, mas sim um filtro, uma *depuração*, que confere ao poeta controle sobre o que apreende e conscientemente transforma em poesia.

Tal disciplina, de constituição *mineral*, Merquior vê transportada à “Fábula de Anfion”, e parte também da identificação entre personagem e cenário para reconhecer uma “vontade de tudo reduzir a um puro deserto, a uma estrita e exata ausência, rarefação extrema e sem resíduos” (MERQUIOR, 1997, p. 119); um *silêncio*, enfim. Tal vontade se manifesta na espontânea adesão da personagem à *avidez* do deserto, no apetite pela mesma fome, pela mesma sede; uma “eticidade lúcida que se afirma como combate pelo deserto contra a simples passividade ante a finitude” (*Ibidem*, p. 123); a *mineralização* resistente à *dispersão*, como visto em *O Engenheiro*. Com isso, esse *silêncio*, ou *vazio*, se estabelece mais uma vez como conquista, afirmação; uma *presença* dialeticamente alcançada pela *ausência*, como também aponta Costa Lima (1995, p. 229). Mas se em *O Engenheiro* a lucidez era o contraponto dialético do sonho, na “Fábula”, sobre o *deserto* intervém o *acaso*:

Ó acaso, raro
animal, força
de cavalo, cabeça
que ninguém viu;
ó acaso, vespa
oculta nas vagas
dobras da alva
distração; inseto
vencendo o silêncio

*O acaso ataca
e faz soar
a flauta*

⁵⁵ “Pequena Ode Mineral” (MELO NETO, 2008, p. 59-60).

⁵⁶ Cf. MERQUIOR, 1997, p. 107-108.

como um camelo
sobrevive à sede,
ó acaso! O acaso
súbito condensou:
em esfinge, na
cachorra de esfinge
que lhe mordida
a mão escassa;
que lhe roía
o osso antigo
logo florescido
da flauta extinta:
áridas do exercício
puro do nada.⁵⁷

As leituras mais convencionais dessa passagem compreendem o *acaso* como a irrupção espontânea, não consciente, de uma eloquência oposta ao *silêncio* do deserto, tão procurado por *Anfion*. Mas, como antecipamos, o entendimento de Merquior não se baseia numa simples oposição, mas numa relação dialética, na qual a *negação* é também *afirmação*. Assim, se num primeiro momento o *acaso* surge das “vagas dobras da alva distração”, de um “cochilo de Anfion” ou uma “distração do poeta”⁵⁸, o que o afasta da disciplina do deserto, posteriormente seu desdobramento sugere ao crítico uma outra leitura:

[...] Em sua marcha o camelo contém a sede e a satisfação da sede, Sobrevivente da sede, ele não pode deixar de passar por ela. Lembremos agora que o deserto era uma *fome vazia*; é difícil não assimilá-lo à imagem da *sede*. Mas se o deserto é *avidez*, e se o acaso/inseto/camelo vence a *avidez* (*sede*) *ultrapassando-a*, então estamos diante de um novo tipo de relação deserto/acaso: pois aqui o acaso não é mais o simples reverso do deserto, como na oposição distração/disciplina – é antes algo *maior* que o deserto, e que como tal o engloba. O acaso inclui o deserto. Porém, como se trata de uma inclusão dialética, esse englobar deixa margem para uma viva oposição (embora não absoluta) entre a parte e o todo, ou entre determinadas perspectivas de uma e de outro.

A dialética das imagens da apóstrofe não conclui pela simples separação entre o deserto e o acaso, entre a ascese e a receptividade, entre a lucidez e a inspiração. Não há apenas combate contra o acaso: a justificação do combate justifica também o combatido. *Nemo contra deum...* [Ninguém é contra Deus... (tradução nossa)] A ascese do deserto está, sem desfigurar-se, compreendida no acaso como figura do jogo do mundo, do processo do Ser. Daí a dignidade (*raro animal*), a quase deferência com que o acaso é tratado durante a curta e bela invocação. (MERQUIOR, 1997, p. 127)

Em movimento análogo ao produzido pelo par sonho/lucidez, acaso e deserto se deparam como o *mundo a ser explorado* e a *vontade de explorar o mundo sem*

⁵⁷ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 65-66).

⁵⁸ Cf. MERQUIOR, 1997, p. 126.

dissolver-se nele. O equilíbrio é precário, já que as forças envolvidas são poderosas. Mas é a dimensão desse enfrentamento que dá a medida do *vigor/rigor moral* do poeta que se propõe enfrentá-lo. E o que resta desse exercício, se o *ser* se entrega sinceramente a esse combate com o mundo, é o núcleo mais duro, a pedra mais mineral e autêntica, tanto no homem como no poeta.

Parece ser esse o sentido da união entre arte e moral que Merquior observa em “Alguns Toureiros”, e que se dá como o estabelecimento de uma autenticidade. Afinal, *Manolete* também compartilha os adjetivos atribuídos a *Anfion*; e os coloca em evidência no momento de sua atuação, quando diante do susto ou da vertigem não recua, mas resiste com sua *moral de pedra*, afirmando-se ao mesmo tempo *contra* e *com* o “raro animal”, parceiro indispensável a sua afirmação no mundo exterior; um exercício “em que se busca afiar / em terrível parceria / no fio agudo de facas / o fio frágil da vida”, como nos versos de “Diálogo”. A partir dessa leitura, uma dimensão existencial se coloca mais claramente ao lado da já apontada dimensão *estética* da tauromaquia em Cabral, mesmo naqueles poemas que têm por tema a própria poesia ou algum equivalente artístico, já que é em seu ofício, de poeta ou toureiro, que o homem se afirma como *ser*. E se o faz de forma autêntica, corajosa, abrindo-se ao mundo sem se deixar levar por ele, então esse homem se afirma como *Ser integral*.

A própria referência que Merquior toma ao definir “Alguns Toureiros” como “análogo poético do ensaio de Michel Leiris, *De la littérature considérée comme une tauromachie*”⁵⁹ (MERQUIOR, 1997, p. 163) reforça essa compreensão. Afinal, o escritor francês, ao estabelecer a *regra tauromáquica* que, a partir de então, seria “ao mesmo tempo guia para a ação e garantia contra as facilidades possíveis”, o faz tendo em perspectiva uma obra “literalmente autêntica”, que ilumine “*certas coisas para si próprio* [o escritor] *ao mesmo tempo que elas se* [tornem] *comunicáveis para outrem*”, obra que possua “esse engajamento essencial que é lícito exigir do escritor” que faz com que “sua palavra [...] seja sempre verdade” (LEIRIS, 2003, p. 25-26). O

⁵⁹ “Da literatura como tauromaquia” (LEIRIS, 2003).

que poderia ser traduzido em *abertura e recolhimento*, com a *coragem* para que tal ação dialética contenha a marca de uma *autenticidade*⁶⁰.

1.6 O risco diante do vazio

Retomando a linha que vai da angústia à avidez, Benedito Nunes (1971, p. 96-97) interpreta o poema “Diálogo” como um “estudo poético de uma ideia abstrata, que é a própria agudeza, o lado cortante das coisas”, ideia tornada concreta, a partir do canto andaluz, por imagens como *seta*, *espada* e os *chifres* implícitos no encontro entre touro e toureiro; *agudeza* que também é *fome* e portanto *vazio* ou *nada*, ideias que “convergem, afinal, na imagem da *faca*, palavra-coisa que as identifica e que melhor as individualiza”. No entanto, apesar de se equivalerem na imagem da *lâmina*, o crítico diferencia a *agudeza* e o *vazio* associados ao canto andaluz e à corrida de touros, em razão da natureza dessas duas atividades:

Se o primeiro [o canto] é agudo em razão de sua tonalidade patética, alta e cortante, a segunda [a tourada] tem a **agudeza do risco** que o toureiro corre, expondo o fio de sua vida de encontro às lâminas cortantes da vítima inimiga. Nessas imagens cruzadas transparece um mesmo sentimento, um mesmo *pathos* da inquietação, que alteia o canto e conduz o toureiro à arena – *pathos* que também atravessa a alma do poeta quando ele se arrisca a manter, sobre o papel em branco, **a luta aberta com e contra as palavras**. (NUNES, 1971, p. 97 – grifo nosso)

Benedito Nunes retoma assim o tópico da *luta pela expressão* já abordado desde Othon Moacyr Garcia, agora explicitado na “luta aberta com e contra as palavras”. Entretanto, coloca em evidência a questão do *risco* que envolve os ofícios do matador e do poeta, ambos expostos no espaço de suas atuações: a praça de touros e a folha em branco. Essa abordagem encontra ressonância na leitura de outros críticos, como Marta Peixoto (1983, p. 123), que afirma que a “tourada como metáfora ressalta o risco do fazer artístico, um dos princípios básicos da poética de

⁶⁰ Modesto Carone (1979, p. 91-92) também aponta a *busca de uma autenticidade* como uma questão central para a poesia moderna, na qual também se inclui João Cabral de Melo Neto; e o faz referindo-se inclusive ao poema “Alguns Toureiros”, em que destaca o elogio da *atenção* e do *controle*: “[...] o poeta, voltado para as condições reais do processo poético, se vê lançado ao exercício de um controle permanente sobre o poema, para não abandoná-lo às contingências do acaso e da inércia. Talvez seja esse o instante em que se manifeste, na poesia, a crise – e a crítica – da linguagem contemporânea. Pois se o poeta, para existir de verdade, não pode, por um lado, ser deglutido pelos automatismos do já-dito, por outro ele, para *falar*, tem de *exilar-se*, com a linguagem, para a beira do silêncio, posto avançado de uma autenticidade possível.”

João Cabral”; ou Antonio Carlos Secchin (1985, p. 104), que vislumbra “diversos modos de se situar frente ao risco da criação” nos diferentes matadores citados em “Alguns Toureiros”. Mas qual seria exatamente esse risco? Como se daria essa aproximação entre poeta e toureiro?

Estendendo a *agudeza* e o *vazio* a “Um Faca só Lâmina”, Benedito Nunes (1971, p. 98-99) destaca a tematização do próprio processo de composição do poema, “exposto na transparência da linguagem, que não oculta seu mecanismo”, o que entretanto não é exclusividade de um poema específico, mas “um dado efetivo da poesia cabralina”. Assim, essa exposição do processo de fabricação de sua obra seria equivalente ao estilo “agressivo e arriscado” do toureiro, também adotado pelo poeta na execução de sua obra. Mas o crítico adverte sobre o caráter redutor de uma abordagem que considera apenas a “exposição operatória do ato poético”, já que, nesse caso, a descrição poética empreendida não se limita ao universo imediato das palavras.

Segundo sua leitura, baseado em “um conjunto de três símiles encadeados, relacionando três termos distintos entre si, que são *bala*, *relógio* e *faca*” (NUNES, 1971, p. 98-99), três comparantes que, no entanto, abolem o termo comparado, “Uma Faca Só Lâmina” fala de um *vazio* ou *agudeza* que ultrapassa a linguagem para alojar-se no homem como *ausência*:

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.

Mas o que não está
nele está como bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.

Isso que não está
nele é como um relógio
pulsando em sua gaiola,
sem fadiga, sem ócios.

Isso que não está
nele está como ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.

Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):

porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina,

nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca,

que a imagem de uma faca
entregue inteiramente
à fome pelas coisas
que nas facas se sente.⁶¹

Ao mesmo tempo que se conhece o mecanismo pelo qual o poema, construção simbólica, busca concretizar o seu objeto, cercando-o ora com uma imagem, ora com outra, na difícil tarefa de representar o *não-ser* com o *ser* – a *ausência* com a *bala*, *relógio* ou *faca* – também se conhece essa *ausência* – *agudeza* ou *vazio*, mas também *avidez*, *sede* e *angústia*; *pura lâmina cruel reduzida a sua boca e sua fome* – que entranha esse homem que, por sua vez, pode ser qualquer um, mas que o próprio poema trata de especificar:

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.

[...]

Pois somente essa faca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário

e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente

o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz,
certa eletricidade,

⁶¹ “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 182).

mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.⁶²

Assim, se o poema se expõe, também expõe aquele que “trabalha com palavras” e que leva na carne, no corpo, esse vazio ávido e agudo. Benedito Nunes (1971, p. 97-98) fala em uma inquietação que não evoca sentimentos pessoais, mas se traduz em “um modo geral da sensibilidade afetiva”, restos de “estados afetivos particulares” cristalizados (mineralizados, num vocabulário cabralino) pela segura do canto andaluz ou pela arriscada agressividade do toureiro – poderíamos dizer também pela disciplina da pedra, da lâmina ou do deserto, associada a Cabral. Apesar disso, o poema não impede que se conheça o “sentimento dominante, intenso, passional” (Ibidem, p. 101) que absorve o indivíduo e que, no caso do escritor, assume uma dupla condição: existencial e artística. Afinal, conclui o crítico, só se chega a esse “modo geral de sensibilidade” pela insistente lapidação do “sentimento pessoal” que dá origem às imagens. No entanto, esse esvaziamento da linguagem (a lapidação do particular), que leva ao vazio procurado (um “modo geral” de inquietação), se dá às palavras a “melhor qualidade das facas”, agudeza e exatidão, não garante o sucesso contra um outro *vazio*: aquele que as separa da realidade que buscam representar. Isso fica evidente nas estrofes finais, quando a limitação da linguagem (sempre simbólica) diante da realidade é denunciada pelo percurso que a imagem faz da *lâmina* à *faca*, da *faca* ao *relógio*, do *relógio* à *bala*...

*e daí à lembrança
que vestiu tais imagens
e é muito mais intensa
do que pôde a linguagem,*

*e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,*

*por fim à realidade,
prima, e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta.⁶³*

⁶² “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 189).

⁶³ “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 191).

Para o crítico (NUNES, 1971, p. 101-102), João Cabral não *passionaliza* sua linguagem a partir de “um ou vários momentos patéticos de sua experiência”, mas “faz a morfologia (ou a fenomenologia) desse sentimento de inquietação” que, parece evidente, tem sua origem no próprio poeta. Por isso, os vazios ou as inquietações do homem e do artista se encontram na incerteza compartilhada por ambos quanto ao sucesso de suas realizações, risco exposto no próprio poema, já que não há garantias de sucesso nesse enfrentamento da linguagem. “É a própria atitude do poeta em relação ao mundo e à poesia a raiz da inquietação que *Uma Faca só Lâmina* descreve”, conclui Benedito Nunes (*Ibidem*, p. 104), o que ilustra o risco de um ofício cujo resultado é incerto, e que, ao expor sua precariedade, também expõe aquele que o “sofre” (expressão sugerida pelo próprio poema).

Esse risco que vem da exposição do próprio ofício, e que acaba expondo igualmente aquele que o pratica, também aparece na leitura de Marta Peixoto, que, no entanto, aborda a questão por um outro prisma, partindo de “Psicologia da Composição” – com a “Fábula de Anfion” ao fundo – para também retomar a tópica da “composição como luta contra forças que ameaçam a construção consciente do poema” (PEIXOTO, 1983, p. 71):

“[O] verso nítido e preciso” (II) é ameaçado, de um lado, por tudo aquilo que escapa ao controle da lucidez vigilante do poeta: “o acaso” de Anfion aparece aqui como “descuido”, “preguiça” (IV), “[o] peso, sempre, das mãos enormes” (VI), simbolizando a inépcia do poeta. A poesia descuidada, de tema ou inspiração onírica, equivale ao brotar de flores sem chances de sobrevivência “neste papel”, à luz da “jovem manhã” da autocrítica consciente, que o poeta teme e aguarda [...] (PEIXOTO, 1983, p. 67-68)

No entanto, essa luta oferece um outro risco, já que o antídoto contra o inconsciente está no *deserto* e no que ele representa de *esterilidade* e *silêncio*. Nessa leitura, é sintomático o gesto de Anfion que, incapaz de eliminar o *acaso* da constituição de sua *Tebas*, escolhe o silêncio mais radical da *não-construção*, da *não-poesia*:

Uma flauta: como prever
suas modulações,
cavalo solto e louco?

Como traçar suas ondas
antecipadamente, como faz,
no tempo, o mar?

A flauta, eu a joguei
aos peixes surdos-
mudos do mar.”⁶⁴

Ainda que esse não seja um gesto definitivo⁶⁵, entre os *desertos* de “Anfion” e de “Psicologia da Composição” prevalece a “severa forma do vazio”:

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.⁶⁶

Essa é uma “imagem de duas pontas”, como sugere Marta Peixoto, retomando uma expressão do próprio poeta⁶⁷. Se de um lado é fome, avidez ou abertura ao mundo, como quer José Guilherme Merquior, do outro é uma disciplina tão severa que reduz ao extremo o espaço de manobra para o poeta, que se equilibra entre o *silêncio* e a *expressão*, sob o risco de se perder num deles. Essa disciplina da ausência ou do vazio a autora identifica, na mesma linha de Benedito Nunes, como um despojamento de motivações pessoais que não sejam o “trabalho em si mesmo”⁶⁸:

O Vazio como ausência de “substância cristalizada anteriormente” (quer seja um “tema” insistente que o poeta precisa acomodar, descuidando as exigências da construção, quer seja vestígios de estilos poéticos gastos) assume para João Cabral a influência libertadora de uma *tabula rasa*. O vazio torna possível uma acurada atenção a problemas formais e, mantendo a composição à beira do silêncio, cria um clima de perigo que Cabral de agora em diante sempre associará à produtividade: “fazer no extremo, onde o risco começa”. (PEIXOTO, 1983, p. 74)

⁶⁴ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 68).

⁶⁵ Parece claro que essa ruptura se dá não com a poesia em geral, mas com um tipo de poesia em particular, originada de uma expressão lírica do *eu*. (Cf. NUNES, 1971, p. 51; BARBOSA, 1975, p. 69; CARONE, 1979, p. 82, 96, 119-120)

⁶⁶ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 73).

⁶⁷ “Antiode” (MELO NETO, 2008, p. 75).

⁶⁸ Marta Peixoto parte da explicação que o próprio Cabral oferece no ensaio sobre Joan Miró: “[...] 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, têm, na explicação da obra de Miró, uma outra utilidade. Esse conceito de trabalho, em virtude, principalmente, dessa disponibilidade e **vazio inicial**, permite, ao artista, o exercício de um julgamento minucioso e permanente sobre cada mínimo resultado a que seu trabalho vai chegando.” (MELO NETO, 2008, p. 691 – grifo nosso).

Nesse trecho, Marta Peixoto refere-se a outro poema de Cabral, “Coisas de Cabeceira, Sevilha”⁶⁹, de *A Educação pela Pedra* (1966), no qual ao “fazer no extremo” se junta o *exponerse*. Tais expressões também aproximam sua leitura da empreendida por Benedito Nunes, reforçando a condição de perspectivas diferentes para o mesmo risco. Afinal, tanto para um crítico como para o outro, este reside na exposição do poema, de suas razões e dificuldades para satisfazê-las, e do poeta, entrevistado nesse momento de construção. Mas a citação também serve como ponte para a questão tauromáquica, pela referência a Sevilha, Andaluzia, Espanha. E é a partir da leitura de “Alguns Toureiros” e “Diálogo” que a autora retoma a questão do risco do fazer artístico na poesia de Cabral.

No primeiro poema, ela destaca o “auto-imposição de freios e recusas” (PEIXOTO, 1983, p. 121), a mão serena, contida e pouca de Manolete ao “domar a explosão”; controle e contenção que também aparecem na leitura de Antonio Carlos Secchin (1985, p. 104), como um modo de postar-se diante dos riscos da criação artística equivalente ao adotado pelo poeta. Já em “Diálogo”, Marta Peixoto (*Ibidem*, p. 122-123) retoma a questão sobre o vazio, tomado como “despojamento que ao cortar excessos e adornos aumenta a força incisiva do que resta”; e daí passa ao “puro nada” que antecipa a “luta vazia, embora precisa, entre o toureiro e o touro”, sobre a qual especula:

A luta entre o toureiro e o touro, **vazia talvez no sentido de gratuita, impulsionada não por uma necessidade imprescindível mas por um desafio à própria agilidade e coragem**, põe em perigo no entanto a vida do toureiro. A tourada como metáfora ressalta o risco do fazer artístico, um dos princípios básicos da poética de João Cabral. O artista que parte do vazio depara o risco no ato de construção, na disciplina e coragem que o criar requer. (PEIXOTO, 1983, p. 123 – grifo nosso)

Assim, partindo dessa leitura, aquilo que “se busca afiar em terrível parceria” seria uma *habilidade*, uma “elaboração formal” ou o “trabalho em si mesmo”, como indicado na citação anterior; uma habilidade “gratuita”, no entanto, quando “se consome na criação” (*Ibidem*, p. 123). Nesse ponto, uma nova perspectiva se abre, trazendo à luz novamente a linguagem. Afinal, tal elaboração formal tem por fim a palavra incisiva, contundente, “como as touradas na Espanha ou o canto andaluz” (*Ibidem*, p. 114); perspectiva que também se abre a Antonio Carlos Secchin (1985,

⁶⁹ MELO NETO, 2008, p. 318.

p. 103), que ao analisar o mesmo poema, também propõe uma leitura sobre esse *vazio*: não mais “a eleição do silêncio” ou a “simples demissão da palavra poética”, como na “Fábula de Anfion”; mas “o *vazio formalizado* (‘recortado’), tornado arte, criação. Essa concepção se esclarece quando o crítico analisa outro poema de Cabral em que o *risco* aparece como elemento central:

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 fluviente, flutual,
açula a atenção, isca-a com o risco.⁷⁰

Esse poema, publicado posteriormente a *Paisagens com Figuras*, em *A Educação pela Pedra*, recoloca o *risco*, ou melhor, o “desejo do risco” como “o traço que distingue criar e catar” (SECCHIN, 1985, p. 235). Assim, podemos entender que a “elaboração formal”, a adesão verdadeira do poeta à “luta com e contra as palavras”, “aumenta a força incisiva do que resta” (PEIXOTO, 1983, p. 122), já que “o que resta” – o poema despojado de excessos – revela o próprio combate na “transparência” de sua linguagem. Então, exposto ao público, na página branca como na arena, o poeta, como o toureiro, precisa enfrentar os perigos do seu ofício, sem recorrer à “fraude” que se esconde sob a “folhagem prolixa”⁷¹ dos excessos e disfarces. Em outras palavras, não pode fugir às regras assumidas por sua própria poesia, nem recorrer a soluções fáceis (uma imagem comovente, uma harmonia suave ou um jogo de palavras engenhoso, por exemplo) que possam camuflar seu insucesso em conquistar o “grão mais vivo” da palavra, lá no limite extremo entre a realidade e a imagem. Com isso, o que poderia ser “gratuito” deixa de ser, ao se justificar como um aperfeiçoamento da linguagem poética, tornada mais eficaz em função de sua utilidade: a composição de uma “máquina de comover”⁷².

⁷⁰ “Catar Feijão” (MELO NETO, 2008, p. 320-321).

⁷¹ “Graciliano Ramos” (MELO NETO, 2008, p. 287).

⁷² “... *machine à émouvoir...*” (MELO NETO, 2008, p. 42) é a epígrafe de *O Engenheiro*, tomada de Le Corbusier, e sugere a concepção do poema como um mecanismo definido por sua utilidade: provocar sentimentos em quem o utiliza, o leitor.

1.7 A presença soberana da linguagem

João Alexandre Barbosa (1975, p. 132) reforça esse entendimento ao reconhecer em “Alguns Toureiros”, até então, o “ponto máximo” de um aprendizado com e sobre a linguagem. Para o crítico, a poesia de Cabral desenvolve-se no sentido dessa lição: “para fazer ver a paisagem e a figura, a linguagem do poema tem de fazer-se *intensificadora*, e não apenas nomeante, da experiência” (*Ibidem*, p. 132 – grifo nosso). Ou, nas palavras de Angélica Soares (1978, p. 63), fazer “com que sua poesia se torne tanto mais original, quanto mais fizer compreender o conteúdo através da forma e a forma através do conteúdo, mantendo-os em vinculação recíproca”. Para tanto, o poeta precisa “traduzir” em linguagem o objeto que vê:

[...] o que o poeta *aprende* é tanto o virtuosismo de *Manolete* quanto o trabalho sobre a linguagem deflagrado para a sua comunicação. Na medida em que a tourada é um signo passível de decifração pelo poeta, deixa de ser uma experiência à parte de sua linguagem.

Ela é também uma “leitura” da realidade, cujos repertório e sintaxe compete ao poeta traduzir em termos de poema. “Lendo” a tourada, João Cabral aprende, pela linguagem do poema, a sua linguagem de precisão e anti-ilusionismo. (BARBOSA, 1975, p. 133)

Essa “ênfase no significante, nos mecanismos de articulação” do poema (PEIXOTO, 1983, p. 81), que coloca em evidência as relações entre a linguagem e o objeto, chama a atenção para o seu “objetivo”, indicada nos versos finais de “Diálogo”:

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa.⁷³

Esse “uso” ou “função” João Alexandre Barbosa (*Ibidem*, p. 144-145) entende ser a “comunicação”, a “função representativa da palavra”, cujo sucesso depende da capacidade do poeta para calcular com precisão *a maneira de dizer o que quer dizer*⁷⁴. Para tanto, ele busca estabelecer “uma relação de semelhança entre a linguagem poética e os temas da poesia” (PEIXOTO, 1983, p. 113), ou, em suas

⁷³ “Diálogo” (MELO NETO, 2008, p. 140).

⁷⁴ Aqui parafraseamos o próprio Cabral, que em entrevista a Rubem Braga, em 1975, comentou: “[...] o escritor (e não só o escritor, qualquer artista) cria coisas que são o resultado de uma luta: de tensão entre o que quer dizer e a maneira de dizer”. (Cf. SENNA, 1980, p. 186)

próprias palavras, “Fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga”⁷⁵. Assim, se tomarmos “Alguns Toureiros” como exemplo, poderíamos dizer que as palavras ou imagens que constituem o poema *denotam* a mesma serenidade precisa e contida de *Manolete*; ou melhor, que o poeta as controla com a mesma calculada precisão, não permitindo a “explosão” *conotativa* de significados.

Para que ocorra essa “vinculação entre significante e significado” é preciso que “a significação do texto não esteja somente localizada no âmbito específico da Semântica mas que se transporte para o próprio tecido das relações na ordem Sintática” (BARBOSA, 1974, p. 138). Assim se constitui uma “poética da denotação”, reconhecida por João Alexandre Barbosa (*Ibidem*, p. 140) a partir de “Antiode”, quando a palavra “flor” perde seu “caráter meramente figurativo” para “existir [somente] enquanto palavra”:

Flor é a palavra
flor, verso inscrito
no verso, como as
manhãs no tempo.⁷⁶

Para o crítico, essa “dessacralização” da palavra, destituída da “dignidade de poética”⁷⁷ estabelecida pela tradição e reduzida a mero signo linguístico impresso entre outros – palavra cujo significado não reside fora de si, mas na relação “sintática” que ela estabelece com as outras que constituem o mesmo verso, a mesma estrofe, o mesmo poema –, “mais tarde, virá a ser uma espécie de projeto permanente” na poesia de Cabral:

a liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras “poéticas”. Projeto que já se encontra, como homenagem-louvor, por exemplo, no poema “Alguns Toureiros”, de *Paisagens com Figuras* [...] (BARBOSA, 1974, p. 140)

A “dessacralização” passa a “despoetização” no gesto de *trabalhar a flor sem perfumá-la e o poema sem poetizá-lo*. João Alexandre Barbosa vê nessa estratégia um “instrumento final de travo anti-retórico para um poema que beira a grandiloquência por seu próprio dispositivo temático” (*Ibidem*, p. 140-141). Quer

⁷⁵ “Catecismo de Berceo” (MELO NETO, 2008, p. 359).

⁷⁶ “Antiode” (MELO NETO, 2008, p. 77).

⁷⁷ Cf. “A Geração de 45” (MELO NETO, 2008, p. 730).

dizer, a construção do poema, que visa torná-lo preciso, eficaz sob uma perspectiva comunicativa, se dá pela contenção das propriedades simbólicas das palavras, a “liquidação das relações metafóricas”, o “despojamento” de seus “excessos” e “adornos”. Assim, a *significação* do texto, sua abertura ao mundo e a outros textos, estaria limitada pelo seu *significado*, sua articulação interna e específica⁷⁸. Essa estratégia de contenção levaria o leitor, em último caso, a se ater à imagem oferecida pelo poema, excluindo do seu “campo de visão” outras aparências dessa mesma imagem, vinculadas por outros textos ou por suas próprias experiências. Então, o *Manolete* de “Alguns Toureiros” não seria o *matador* “poetizado”, aclamado pelos *aficionados*⁷⁹ e cantado por artistas e poetas⁸⁰; mas o *Manolete* “inscrito nos versos” e por eles limitado; tal qual o “semeador” também “despoetizado” em “A Cana dos Outros”, de *Serial* (1961):

Esse que andando *planta*
os rebolos de cana
nada é do Semeador
que se sonetizou.⁸¹

Segundo João Alexandre Barbosa (1974, p. 141), o trecho citado exemplificaria “o modo pelo qual o poeta atinge ultrapassar os perigos de uma poética de afetividade regionalista que o perseguia ainda no texto *Morte e Vida Severina*”, publicado juntamente com *Paisagens com Figuras* e *Uma Faca só Lâmina*, em 1956. Não seria demais, então, pensarmos na “despoetização” também como uma estratégia de distanciamento do poeta em relação aos elementos da realidade com os quais escolhe trabalhar; um meio de evitar que “motivações pessoais” desviem o poeta do “trabalho em si mesmo”, da atenção aos “problemas formais”, deixando transparecer “sentimentos pessoais” sem *lapidá-los* em “modos gerais de sensibilidade afetiva”⁸²,

⁷⁸ João A. Barbosa, a partir de E. D. Hirsch, esclarece: “*significado* do poema, alvo da leitura, é, tautologicamente, o poema enquanto articulador dos espaços real e poético; *significação* do poema é o segmento da realidade que ele incorpora, aclara e intensifica através da nomeação linguística. Novamente, contudo, é preciso retornar e dizer: mas a incorporação e a intensificação se dão na medida mesma em que a articulação se realiza” (BARBOSA, 1974, p. 11-12).

⁷⁹ Os entusiastas das corridas que assistem regularmente a elas. (Cf. MOZO, 1985, p. 240)

⁸⁰ No segundo capítulo, indicamos algumas homenagens ao toureiro feitas por escritores e artistas plásticos.

⁸¹ “A Cana dos Outros” (MELO NETO, 2008, p. 267).

⁸² O seguinte comentário de João Alexandre Barbosa sobre *Paisagens com Figuras* – e totalmente aplicável a “Alguns Toureiros” – é esclarecedor: “O próprio teor didático que dirige a sua descrição não permite a transformação do objeto apreendido em correlato de projeções sentimentais [...]” (BARBOSA, 1975, p. 131).

o que recoloca mais uma vez em cena o “risco do fazer artístico”, representado na disciplina severa deste rigoroso ofício.

1.8 Outras visões da corrida

A partir de 1975, as leituras sobre a poesia de Cabral passaram a contar com outros poemas de tema tauromáquico, com as publicações de *Museu de Tudo* (1975), *Agrestes* (1985), *Crime na Calle Relator* (1987), *Sevilha Andando* (1989) e *Andando Sevilha* (1994). Entretanto, com poucas exceções, esses estudos deram continuidade às linhas estabelecidas pelas análises anteriores, que se basearam nos dois poemas de *Paisagens com Figuras*: “Alguns Toureiros” e “Diálogo”. Assim se dá, por exemplo, com Antonio Carlos Secchin (1985, p. 267), que enfatiza em “*El toro de lidia*”, de *Museu de Tudo*, o “imaginário bélico” associado aos “cursos d’água, na composição do universo cabralino”⁸³:

Um *toro de lidia* é ainda um rio
na cheia. Quando no centro da praça,
que ele ocupa toda e invade, o touro
afinal pára, pode o toureiro navegá-lo
como água; e pode então mesmo fazê-lo
navegar, assim como, passada a cabeça
da cheia, a cheia pode ser navegada.
Tem então o touro os mesmos redemoinhos
da cheia; mas neles é possível embarcar,
até mesmo fazer com que ele embarque:
que é o que se diz do touro que o toureiro
leva e traz, faz ir e vir, como puxado.⁸⁴

Não é preciso muito esforço para perceber a proximidade do gesto do toureiro de “embarcar o touro” com o “ato de composição [...] como a elaboração de uma forma constantemente ameaçada pelo amorfo”, que Marta Peixoto (1985, p. 68) aponta em “Psicologia da composição”; ou com a “barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos”, de *Os Três Mal-Amados* (1943)⁸⁵, que

⁸³ A leitura de Secchin se aplica também ao poema “As águas do Recife”, no qual “O mar e os rios do Recife / são touros de índole distinta” (MELO NETO, 2008, 360-361). (Cf. SECCHIN, 1985, p. 266-267).

⁸⁴ “*El toro de lidia*” (MELO NETO, 2008, p. 369-370).

⁸⁵ “Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construírei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá. Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga.” (MELO NETO, 2008, p. 39).

João Alexandre Barbosa (2005, p. 112) identifica como a formulação de um compromisso ético/poético assumido pelo poeta a partir de então: os estabelecimento da pedra, “pesado sólido / que ao **fluido** vence”⁸⁶, contra as “vozes **líquidas** do poema”⁸⁷, pedra que “dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura **fluviente, flutual**”⁸⁸. Afinal, esse domar o líquido aparece também em “Alguns Toureiros”, pela habilidade de *Manolete* em não “deixar que se **derrame**, a flor que traz escondida”; ou por saber calcular melhor “o **fluido** aceiro da vida” (grifos nossos).

Essa capacidade de controlar o fluido leva Marta de Senna (1980, p. 89-90) a postular uma habilidade para vencer o tempo e, conseqüentemente, a morte, desafio máximo do toureiro, tema que, apesar da relação largamente estabelecida entre o risco das touradas e o da criação artística, poucas vezes é analisado a partir dos poemas tauromáquicos de Cabral. No entanto, em sua análise a autora faz um comentário a partir de *Paisagens com figuras* que, no nosso entendimento, está diretamente ligado ao envolvimento do poeta com as corridas de touros, ao qual retornaremos mais à frente:

[...] A morte o preocupa obsessivamente, primeiro em termos sociais, generalizada, enquanto contingência para cuja eliminação sua obra contribui ao denunciá-la. À medida que se atenua esta perspectiva, intensifica-se a preocupação com a morte pessoal, fim necessário para o qual o tempo conduz o homem. (SENNA, 1980, p. 89)

É nesse contexto de “morte pessoal” que Marta de Senna postula a habilidade do toureiro para vencer a fluidez do tempo e, conseqüentemente, a morte. Habilidade que também é apontada por Ivo Barbieri (1997, p. 47) em outro matador, Juan Belmonte, que aparece em *Andando Sevilha* (1994), velho toureiro que, depois de dominar os touros, também dominou a morte, da qual sempre se esquivara:

mostrou que enfim era o mais forte:
suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros
com que ela sempre ameaçou-o,

⁸⁶ “Pequena ode mineral” (MELO NETO, 2008, p. 60).

⁸⁷ “O poema e a água” (MELO NETO, 2008, p. 31).

⁸⁸ “Catar Feijão” (MELO NETO, 2008, p. 321).

de que escapava por um triz:
convocou-a, mas quando quis.⁸⁹

O suicídio, esse gesto de convocar a morte, sugere ao crítico a mesma consciência lúcida “que se sobrepõe ao acaso e ao imprevisto quando o artista, senhor da sua arte, é capaz de dominar a si e a matéria com que trabalha” (BARBIERI, 1997, p. 126). O que Belmonte pretende ao mandar na morte “seria limpá-la de todo excesso que propicia a fraude na vida à semelhança do verbalismo na escrita” (*Ibidem*, p. 126), tal qual o “Engenheiro” ou *Manolete* em seus ofícios, acrescentaríamos. No entanto, Barbieri questiona se esse “gesto suicida” não seria um gesto inútil⁹⁰, como a lucidez de Monsieur Teste, assim definida por Cabral:

Uma lucidez que tudo via,
como se à luz ou se de dia;
e que, quando de noite, acende
de trás das pálpebras o dente
de uma luz ardida, sem pele,
extrema, e que de nada serve:
porém luz de uma tal lucidez
que mente que tudo podeis.⁹¹

Afinal, mesmo o suicídio mais limpo, diz o poeta em *Agrestes* (1985), pode ser “sujado” pelo “palavrório / que enreda o caixão e o velório”⁹²; assim como o gesto derradeiro de Anfion, ao jogar a flauta “aos peixes surdos-mudos do mar”, não impede que em sua Tebas floresça a “copada folhagem de gestos”⁹³. Porém, inúteis ou não, são atos como esse que constituem as “figuras de corte nítido e vontade forte” que Ivo Barbieri (*Ibidem*, p. 47-48) identifica em personagens cabralinas como *Manolete* e o próprio Belmonte, que conjugam o “fazer lúcido do poeta com o gesto preciso do homem que desafia os seus próprios limites”.

Ofícios como esses, que se propõem dar forma a matérias resistentes ao controle de quem as manipula (como as palavras e os touros, diante do poeta e do toureiro), exigem não só uma “vontade forte” mas um verdadeiro corpo-a-corpo com o objeto que se quer formatar, ação representada por imagens que indicam energia e contundência:

⁸⁹ “Juan Belmonte” (MELO NETO, 2008, p. 641).

⁹⁰ Cf. BARBIERI, 1997, p. 127.

⁹¹ “A insônia de Monsieur Teste” (MELO NETO, 2008, p. 345-346).

⁹² “Sujam o suicídio” (MELO NETO, 2008, p. 549).

⁹³ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 67-68).

[...] Dentre todos os modos do agir e fazer humanos, o poeta eleva a modelos paradigmáticos aqueles que mais energicamente definem o corpo-a-corpo com as asperezas da matéria, reduzida esta a objetos contundentes: caroço, osso, granada, bala, aço, lixa, ferro, faca, punhal. O *Ferrageiro de Carmona* [...] é texto exemplar da reflexão sobre o difícil fazer do artesão que deve *domar o ferro à força*. O que o ferreiro produz nesse cara-a-cara com a forja não guarda nenhuma relação com artefatos produzidos com intenção realista. (BARBIERI, 1997, p. 48-49)

Esse “domar o ferro à força”⁹⁴, que coloca “O ferrageiro de Carmona” entre as personagens cabralinas destacadas por Ivo Barbieri (*Ibidem*, p. 49), ilustra mais um dos “processos de criação” que Cabral toma como modelo para o seu próprio processo de composição, como o “domar a explosão com mão serena e contida” de *Manolete*. Ambos produzem a partir de um “corpo-a-corpo” com a matéria que trabalham, o que não sugere um distanciamento, mas um modelar a partir da proximidade com o próprio corpo:

Obra puramente performativa, a encenação da tourada revela um agir de alto risco em que o agente se joga por inteiro na jogada que vislumbra como o melhor lance no instante fugaz da opção. Nesse momento, corpo e inteligência se soldam na mais perfeita unidade. Valéry diz de maneira melhor a propósito do bailarino: “Ele tenta aprofundar o mistério de um corpo que, de repente, como por efeito de um choque interior, é tomado de uma forma de vida a uma só vez estranhamente espontânea, mas estranhamente sábia e certamente elaborada.” (BARBIERI, 1997, p. 49)

A leitura que Ivo Barbieri propõe coloca em xeque o antilirismo, o “não falar de si” que é tido como uma das marcas da poesia de Cabral, já que esse corpo-a-corpo com a matéria projeta não só os objetos dessa ação, mas também os sujeitos que a praticam (*Ibidem*, p. 50). Partindo de uma descrição do poeta sobre o que, provavelmente, seria a sua própria poesia – “poesia como exploração emotiva do mundo das coisas, e como rigorosa construção de estruturas formais lúcidas, lúcidos objetos de linguagem”⁹⁵ (MELO NETO, 1998, p. 135) – o crítico a vê como a articulação consciente entre emoção e razão, a incorporação pela obra do fazer consciente do poeta, “como que unificando sujeito e objeto no produto final, ultrapassando, desta maneira, a divisão convencional que opõe o objetivo ao subjetivo” (*Ibidem*, p. 50).

⁹⁴ “O ferrageiro de Carmona” (MELO NETO, 2008, p. 562).

⁹⁵ Discurso de agradecimento pelo prêmio Neustadt, 1992.

Essa nos parece ser a fronteira mais distante a que chegou a crítica sobre a tauromaquia na poesia de Cabral; assim como outros trabalhos mais recentes que também deram atenção à questão tauromáquica na poesia cabralina, sem tomá-la entretanto como objeto principal de estudo. Uma rápida avaliação da produção acadêmica da última década ilustra essa questão, merecendo destaque: a tese de Ricardo de Souza Carvalho (2006) – *Comigo e contigo a Espanha: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes* –, na qual a tauromaquia aparece como um dos pontos de contato que a Espanha estabelece entre as poesias de João Cabral e Murilo Mendes; a tese de Helânia Cunha de Sousa Cardoso (2007) – *A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas* –, que, apesar de trabalhar com formas de expressão cultural espanholas, dá preferência à música, à dança, à arquitetura, à literatura e às artes plásticas, dedicando pouco espaço às touradas; a tese de Waltencir Alves de Oliveira (2008) – *O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de Pedra do Sono a Andando Sevilha* –, que menciona a tourada como exemplo de tensão e dualidade, destacando-a como modelo de uma plasticidade dinâmica⁹⁶; a dissertação de Sérgio Roberto Gomide Filho (2009) – *Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto: uma leitura de A educação pela pedra e A escola das facas* –, na qual se impõe, dentre outras, a questão das touradas, pela sua inevitável relação com a morte, objeto de trabalho do estudo; e por fim a tese de Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra (2010) – *Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto* – que, apesar de também inserir a tauromaquia em no contexto mais amplo, constituído pela experiência espanhola do poeta, realiza a abordagem mais extensa e detida do assunto, segundo nosso levantamento, destacando inclusive aspectos formais dos poemas diretamente relacionados com o seu tema tauromáquico, como por exemplo a predileção pelos dísticos (estrofes de dois versos) como ilustração da “terrível parceria” entre o toureiro e o touro.

Contudo, todos esses trabalhos se constituem como abordagens episódicas que visam ilustrar ou pontuar as leituras sobre diferentes aspectos da obra do poeta pernambucano: o jogo dialético, a luta pela expressão, a vontade de precisão, a lucidez, a contenção do sentimento, a busca pela autenticidade, o gosto do risco, a

⁹⁶ No terceiro capítulo desenvolveremos essa ideia no sentido de um “dinamismo imóvel” ou de uma “imobilidade inquieta”, a partir da leitura de Didi-Huberman (2008, p. 109-111).

presença da morte, a relação com a Espanha e sua cultura, a afirmação do *eu*. No entanto, entendemos que, apesar dos vários caminhos apontados, é possível e preciso levá-los mais adiante, mergulhar mais fundo no universo tauromáquico cabralino, investigá-lo a partir das especificidades tauromáquicas que o poeta manifesta, mas também das que ele esconde, para revelar, quem sabe, mais uma porção de areia ou um novo oásis nesse vasto e fértil deserto que é a poesia de João Cabral de Melo Neto.

CAPÍTULO 2: ESBOÇO DE TAUROMAQUIA

Al toro no se le busca, se le encuentra.
(José Bergamín)

[...]
*cuando, más bravo que el viento
y más veloz que cometa,
del celebrado Jarama
un toro en la plaza sueltan,
de aspecto bravo y feroz,
vista enojosa y soberbia,
ancha nariz, corto cuello,
cuerno ofensible, piel negra.
Desocúpale la plaza
toda la más gente de ella;
("Romance de Zulema")*

No capítulo anterior, vimos que o primeiro poema tauromáquico publicado por João Cabral de Melo Neto dedica-se principalmente à “lição de estética”⁹⁷ sugerida ao poeta pela atuação de seis toureiros, com destaque para Manuel Rodríguez, *Manolete*. Entretanto, tal aprendizado, caracterizado por imagens recorrentes na poesia cabralina, como *deserto*, *mineral*, *agudo* e *preciso*, parece dizer mais sobre aquele que assiste à lição e a registra no poema do que sobre o *diestro* cuja atuação é tomada como exemplo. Reforça essa impressão a própria descrição física do toureiro, “o de figura de lenha, lenha seca de caatinga”, clara referência ao Nordeste brasileiro, origem do poeta, e não à Andaluzia, terra natal do matador, descrição que se explica pelo fato de que, independentemente da natureza atribuída a essa relação entre tauromaquia e poesia, ela se dá a partir de um *olhar*, ação que estabelece um *sujeito* situado em determinado espaço e tempo, perspectiva da qual apreende o *objeto* de sua visão⁹⁸, ou a *aparência* do objeto, que não se constitui de forma autônoma e isolada, mas a partir da relação entre aquele que vê e aquele que é visto⁹⁹, caracterizada pelo que essa visão seleciona e descarta, revela e esconde, empreendendo o “jogo *anadiômeno* [...] do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento” que Didi-Huberman (1998, p. 33) aponta naquilo que vemos e naquilo que nos olha.

⁹⁷ Cf. MELO NETO *apud* ARAÚJO, 2000, p. 375.

⁹⁸ Cf. MERLEAU-PONTY, 2006.

⁹⁹ Segundo Alfredo Bosi (2000, p. 19): “O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo.”

Isso justifica o fato de a maior parte das abordagens sobre a questão da tauromaquia na obra de Cabral procurar compreendê-la a partir da própria poesia cabralina, como é possível observar nos exemplos destacados no primeiro capítulo. Estratégia legítima, já que a opção por trabalhar com “vinte palavras sempre as mesmas”, de que o poeta “conhece o funcionamento”¹⁰⁰, além de contribuir para a economia e precisão na construção do poema – a “poética da denotação” apontada por João Alexandre Barbosa (1974, p. 140) –, também facilita a delimitação de um campo semântico ou simbólico – ou um “campo do símbolo” organizado a partir de uma “ideia-matriz”, na concepção de Othon Moacyr Garcia – a partir da reiteração das mesmas imagens, apesar de em diferentes momentos e contextos; ou, para retomar novamente João Alexandre Barbosa, a limitação da “significação” pelo “significado”.

No entanto, se é possível construir uma leitura dessa poesia a partir de suas próprias referências internas, também é legítimo verificar como tais imagens, em sua versão cabralina, se relacionam com os objetos exteriores a que se referem e que transportam para dentro dos poemas – afinal, por mais que se faça versos com palavras, como sentenciou Mallarmé¹⁰¹, também se faz “poesias com coisas”, segundo o próprio Cabral¹⁰². Não para procurar nos objetos um sentido “oculto” ou “misterioso” que o poema não permite decifrar, mas para iluminar a forma como o poema apreende as coisas que converte em poesia, o que seleciona e o que descarta nessa apreensão; gestos significativos, ainda mais em uma obra marcada pela *subtração*, pelo *despojamento* de tudo o que poderia ser *excesso*, um *não-ser* que delimita o *ser que resta* sobre a página branca, pares opostos que se equivalem na silueta do verso e do anverso – uma imagem, enfim. Gestos como o de Giuseppe Penone, iluminado pela leitura de Georges Didi-Huberman (2009, p. 45-58), que se esculpe nos vazios que provoca na matéria bruta trabalhada, como o rio que pode ser entrevisto na pedra que resta depois da subtração imposta pelas águas, como o traço deixado pelas mãos escavadas na massa manipulada:

¹⁰⁰ “A Lição de Poesia” (MELO NETO, 2008, p. 55).

¹⁰¹ Cf. FRIEDRICH, 1991, p. 107.

¹⁰² “Díptico” (MELO NETO, 2008, p. 350). Benedito Nunes (1971, p. 162) também acrescenta: “Por sob o movimento das palavras, lateja sempre o movimento das coisas. [...] ir da coisa à palavra ou da palavra à coisa são percursos equivalentes no âmbito da linguagem-objeto.”

Todo inquérito sobre os vazios pressupõe o cheio. Esse cheio é o próprio escultor, porque com seu cinzel, com suas mãos, ele exerce a pressão que cria os volumes. O vaso pode ser visto como um substituto das mãos do oleiro, como uma soma de impressões, como uma matriz capaz de recriar (quando se pega o vaso) a pele do oleiro. (PENONE *apud* CELANT *apud* DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 55)

Assim, investigar um objeto, no caso a tauromaquia, reconstruí-lo ainda que parcialmente em seu estado de matéria bruta, anterior à escavação¹⁰³ que o olhar do poeta lhe imprime, permite colocar em cena sua própria poética, que se afirma naquilo que resta, o poema acabado, mas também, pelo avesso, nos vestígios daquilo que foi.

2.1 Um touro ancestral

Na origem das *corridas* está o *touro*. “*Toda la tauromaquia se construye sobre la realidad única de este animal, misterioso y fascinante*”¹⁰⁴, afirma Andrés Amorós (1988, p. 18). Sua presença junto ao homem remonta a milênios, como atestam as pinturas rupestres escondidas em antigas cavernas¹⁰⁵, de onde saiu para ser cultuado como símbolo de vida e poder¹⁰⁶, associado a uma “poderosa vocação fecundante”, a uma “masculinidade divina e seu inesgotável anseio criador” – como aponta Carlos L. Alvarez, citando Ésquilo: “*El cielo santo está embriagado por penetrar en el cuerpo de la Tierra*”¹⁰⁷ (*apud* RUIZ, 1990, p. 17).

Assim, “*para ver una corrida de toros, es condición indispensable no perder de vista al toro*”¹⁰⁸ (CORROCHANO *apud* AMORÓS, 1988, p. 25), o que ilustra a centralidade desse animal para o universo tauromáquico. Afinal, tudo gira ao seu

¹⁰³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 54-58.

¹⁰⁴ “Toda a tauromaquia se constrói sobre a realidade única deste animal, misterioso e fascinante”. (Tradução nossa)

¹⁰⁵ Alguns estudiosos destacam que, entre as imagens rupestres encontradas em cavernas europeias, há duas espécies de animais – *touros* e *bisões* – que frequentemente são confundidas por naturalistas e arqueólogos. O touro espanhol não descende do Bisão, mas de um primogênito touro selvagem, o *uro*, *urus*, *auroch* ou *auerochs*, segundo diferentes versões, que também estaria na origem de outras raças bovinas. Esse animal era encontrado em uma extensa área geográfica, que ia da Espanha à China, e seus últimos exemplares foram vistos na Polônia, na primeira metade do séc. XVII. (Cf. ORTEGA, 1950, p. 53-64; COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 131-137)

¹⁰⁶ Cf. FUENTES, 2001, p. 17.

¹⁰⁷ “O santo céu está embriagado por penetrar o corpo da terra”. (Tradução nossa)

¹⁰⁸ “Para ver uma corrida de touros, é condição indispensável não perder de vista o touro” (Tradução nossa).

redor: toda a mística que por vezes reveste as corridas defini-se a partir de sua simbologia; *ganaderías*¹⁰⁹ e *arenas* foram construídas para que sua exuberância fosse aprimorada e exibida ao público; todos os lances que constituem o extenso repertório que os toureiros têm a sua disposição foram desenvolvidos em função de suas características físicas e psicológicas, e mesmo a atuação de um *matador* só pode ser julgada levando-se em conta a qualidade ou o valor do touro contra o qual ele combate. Por isso, a arte da tauromaquia se constitui como uma plástica demonstração de coragem e inteligência para tentar domar esse magnífico animal, bastando, para apreciar sua “trágica beleza”, um pouco de sensibilidade e conhecimento, afirma Amorós, (1988, p. 25), sem se esquecer de “*no perder de vista al toro*”.

A linha que une sua ancestral condição pré-histórica às modernas corridas de touros, e que embaraça representações mitológicas e religiosas à materialidade da caça e da luta, é composta por dois pólos que, apesar de se entrecruzarem com frequência, podem ser perfeitamente identificados, como o faz Ángel Álvarez de Miranda no título de *Ritos y juegos del toro* (1998): o sagrado e o profano. Essa diferenciação muitas vezes não se dá no próprio objeto, mas se faz pelo olhar que o investiga, ora destacando um aspecto, ora outro. No entanto, parece válido tomar como ponto de partida para nossa leitura a percepção – frequente em religiões ancestrais – do touro como fonte de um poder fecundante, a crença em sua magia sexual, e o fato de tal percepção estar na origem de velhos ritos, praticados por diferentes povos¹¹⁰. No caso, porém, da Península Ibérica, assim como da antiga civilização cretense¹¹¹, essas práticas religiosas progressivamente abandonaram os

¹⁰⁹ Criações de gado [*ganado*] (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 71).

¹¹⁰ Entre as civilizações antigas em que o touro (ou em alguns casos a vaca) exerceu relevante papel simbólico, em função de atributos como o poder fecundante e o vigor físico, Ángel Á. de Miranda destaca: os antigos egípcios; algumas tribos africanas; assírios, babilônios e povos da Ásia Menor, como os sírios; povos mediterrâneos pré-helênicos, como os cretenses; e antigos habitantes da península ibérica. Outros autores também mencionam os hindus e os celtas. (Cf. MIRANDA, 1998; OLIVER, 1997; RUIZ, 1990)

¹¹¹ Na primeira metade do século XX, o arqueólogo inglês Arthur Evans publicou um importante estudo sobre suas descobertas no palácio de Cnossos, em Creta (*The Palace of Minos at Cnossos* [O palácio de Minos em Cnossos], London, 1921-1935). O farto material pictórico encontrado revela, na visão de Evans, um espetáculo público de caráter desportivo, realizado em uma espécie de teatro ou arena, no qual jovens de ambos os sexos, de aspecto elegante e cortesão, saltavam sobre touros. Esse jogo perigoso e emocionante exigia grande perícia e habilidade dos atletas, que deviam desvencilhar-se da investida do animal e, ao mesmo tempo, realizar os saltos acrobáticos. Apesar de nenhuma dessas figuras indicar que o touro era morto nesses eventos, Evans se baseia em outras referências arqueológicas e nas corridas de touro espanholas para concluir que as

contornos de sua dimensão sagrada primordial, e assumiram, cada vez mais, a condição de um jogo, substituindo assim o mágico pelo lúdico¹¹².

Contudo, tanto para o rito quanto para o jogo, primeiro é preciso capturar o touro. É o que sugerem as pinturas neolíticas¹¹³ encontradas em diversas cavernas espanholas, como as das províncias de Teruel e Albacete, em que grupos de touros selvagens são caçados por homens armados com arcos e flechas. Segundo Miranda (1998, p. 23), apesar de não haver sinais de veneração ou de qualquer atenção especial aos órgãos reprodutivos, nessas figuras os animais são representados com grande precisão, com destaque para sua força e corpulência, principalmente para os chifres. Esse enfrentamento pré-histórico entre touro e homem autoriza aqueles que atribuem uma origem autóctone às corridas de touros na Espanha, em razão de uma milenar necessidade de se domar um animal abundante na região¹¹⁴. Provável fundador dessa tese, Nicolás Fernández de Moratín, em estudo pioneiro sobre as origens da festa espanhola publicado no último quarto do século XVIII¹¹⁵, afirmava que os primeiros habitantes da península foram obrigados a exercitar suas habilidades no combate aos touros selvagens, ora para se protegerem, ora para se alimentarem. Com o tempo, tais necessidades se transformaram em demonstrações de valor e destreza praticadas a pé ou a cavalo durante as partidas de caça, que resultaram nas corridas de touros protagonizadas por nobres desde a Idade Média até os séculos XVII e XVIII (*Ibidem*, p. 30-31).

No século XX, esses e outros achados arqueológicos, como os de Altamira e do Levante espanhol, alimentaram outras teorias que também reconhecem as corridas de touros como um fenômeno autóctone que tem na caça um de seus

“corridas” cretenses possuíam um caráter sacrificial, destacando a origem religiosa de ambos os eventos. O fato de buscar na versão ibérica (e medieval) da festa referências para a interpretação do fenômeno cretense – como por exemplo o caráter aristocrático que destaca em ambas – e de utilizar palavras espanholas como “*toreros*”, “*corridas de toros*”, “*tauromaquia*” e “*matador*” para se referir a personagens das figuras analisadas, impulsionou as teses que defendem a origem grega das touradas, sustentada pelas evidências arqueológicas de uma hegemonia marítima cretense, a partir de 2000 a.C., nas costas da Península Ibérica. (Cf. MIRANDA, 1998, p. 36-38, 133-137)

¹¹² Cf. MIRANDA, 1998, p. 99.

¹¹³ Entre 10.000 e 3.000 anos a.C..

¹¹⁴ Cf. MIRANDA, 1998, p. 34.

¹¹⁵ *Carta histórica sobre el origen y progresos de las fiestas de toros en España* (Madrid, 1777).

fundamentos¹¹⁶. Entretanto, para essas novas concepções, a captura de um touro selvagem – e a habilidade exigida para tal – não estava relacionada à segurança ou à alimentação, nem à demonstração de coragem e destreza, mas à necessidade de utilizá-lo em cerimônias religiosas.

Sem recuar até a pré-história, José María de Cossío também aproxima caça e sacrifício ao analisar um vestígio arqueológico de *Clunia*, antiga cidade romana localizada no sul da Espanha:

Una estela de Clunia, conservada en el Museo Arqueológico de Burgos, nos muestra una vaca con un perro encima sujetándola, representación, para mí indudable, de una escena de caza de una res vacuna con destino probablemente a un sacrificio religioso. El uso de los perros para estas cacerías, como para las demás, debe de ser costumbre de las más primitivas, y el conocerla en su apogeo en la Edad Media y primeros siglos de la Moderna, autoriza a afirmar que, además de primitiva, nunca interrumpida. (COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 788)¹¹⁷

Cossío aponta uma origem sagrada para as corridas de touros populares, ou “*corridas rurales*”¹¹⁸, improvisadas há séculos em praças públicas de diversas cidades espanholas, que, segundo ele, perpetuavam antigos costumes, alguns de caráter mítico, e que eram celebradas em ocasiões religiosas¹¹⁹. Além dele, Casas Gaspar cita diferentes ritos agrícolas espalhados por várias partes do mundo – do Japão a Madagascar – em que, ocorrendo luta ou não, esses animais eram sacrificados com o objetivo de revigorar os campos com seu sangue¹²⁰. Tais ritos seriam equivalentes à luta entre o homem e o touro praticada na Espanha e, anteriormente, em Creta.

¹¹⁶ Um marco para essa interpretação foi uma exposição dedicada às corridas e organizada por arqueólogos e historiadores em 1918, em Madri, intitulada *El arte en la tauromaquia*. Entretanto, tal compreensão repercutiu mais entre os historiadores da tauromaquia, especificamente, do que entre os principais estudiosos das riquezas arqueológicas espanholas em geral. (Cf. MIRANDA, 1998, p. 35)

¹¹⁷ “Uma estela de Clunia, conservada no Museu Arqueológico de Burgos, mostra uma vaca sob um cão que a domina, representação, para mim inquestionável, de uma cena de caça de uma res vacum provavelmente destinada a um sacrifício religioso. O uso dos cães para essas caçadas, como para as demais, deve ser um costume dos mais primitivos, e encontrá-lo em seu apogeu na Idade Média e nos primeiros séculos da Moderna autoriza a afirmar que, além de primitivo, nunca interrompido.” (Tradução nossa)

¹¹⁸ “Corridas rurais” (Cf. MIRANDA, 1998, p. 43).

¹¹⁹ Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 680-688.

¹²⁰ Em alguns casos, dois touros eram levados a lutar entre si para que o vencedor fosse sacrificado, geralmente na primavera. (Cf. MIRANDA, 1998, p. 44)



FIGURA 1 - Imagem encontrada nas cavernas de Lascaux, França
Fonte: BATAILLE, 1955, p. 113.

O que todas essas leituras colocam em questão é o motivo pelo qual o touro precisa ser dominado: por uma necessidade concreta de sobrevivência, por uma demonstração de valor e habilidade ou por uma transferência mágica de um determinado atributo ou poder. Porém, se formos mais fundo na origem, veremos que provavelmente todas essas questões estavam em alguma medida implicadas quando os primeiros homens confrontaram animais selvagens e registraram esse encontro nas paredes de seus antigos refúgios.

É o que faz Georges Bataille a partir de pinturas rupestres encontradas na caverna de Lascaux, no sudoeste da França¹²¹; particularmente a partir de uma imagem de evidente sugestão tauromáquica (FIG. 1), na qual um homem caído, talvez morto, com cabeça de pássaro, o sexo erguido e tendo empunhado uma espécie de lança ou dardo, aparece diante de um bisão mortalmente ferido, com as entranhas expostas, e que no entanto ainda enfrenta aquele que lhe infligiu o golpe fatal¹²². Sua leitura adensa a cena ao relacionar, de uma só vez, morte, erotismo, arte e jogo; e o fio que emaranha esses elementos é desembaraçado a partir do trabalho, “*fundamento del ser humano*”, que “*liberó al hombre de su animalidad inicial*”¹²³ (BATAILLE, 1981, p. 53-56) e lhe forneceu os instrumentos e a razão para transformar o mundo e a si mesmo, conclui.

Uma dessas transformações foi a consciência de um fim a atingir, que substituiu o instinto por uma ação voluntária, como por exemplo o erotismo sobrepõe a busca do prazer à atividade sexual meramente reprodutiva. Outra foi o subsequente salto do trabalho, cujo fim é a utilidade, ao jogo. Para Bataille, os desenhos gravados pelo *Homo sapiens* nas cavernas do paleolítico assinalam o nascimento da arte e a consumação física do ser humano, ao marcarem a ultrapassagem da utilidade em função da diversão e do prazer¹²⁴, como no caso do erotismo:

[...] *Al fin y al cabo, no es el trabajo, sino el juego, el que tuvo un papel decisivo en la realización de la obra de arte y en el hecho de que el trabajo se convirtiera, en aquellas auténticas obras de arte, en algo más que una respuesta a la preocupación por la utilidad. Ciertamente, el hombre es, esencialmente, el animal que trabaja. Pero también sabe transformar el trabajo en juego. Insisto en ello con respecto al arte (al nacimiento del arte):*

¹²¹ Cf. BATAILLE 1955, 1981 e 2004.

¹²² Cf. BATAILLE, 1981, p. 49-50.

¹²³ “fundamento do ser humano”, que “libertou o homem de sua animalidade inicial”. (Tradução nossa)

¹²⁴ Cf. BATAILLE, 1981, p. 60.

el juego (o diversión) humano, verdaderamente humano, fue primeramente un trabajo, un trabajo que se convirtió en juego. (BATAILLE, 1981, p. 60)¹²⁵

Assim se entrelaçariam a caça e o jogo, a necessidade de sobrevivência e a demonstração de habilidade, a luta e o lúdico, desde a arte rupestre das cavernas paleolíticas até, quem sabe, as modernas corridas de touros. No entanto, Bataille vai além dessa dimensão profana da relação entre homem e animal, penetrando a esfera do sagrado.

Além da consciência de um objetivo voluntário, o trabalho também proporcionou a consciência da morte. Para Bataille, o mundo do trabalho é o mundo da ordem e da razão, em que o homem busca conter os impulsos excessivos e violentos, próprios do mundo natural, em função de ações objetivas e calculadas, definindo a humanidade em contraposição à animalidade. Os primeiros homens, com as consciências despertadas para a “corrida vertiginosa” que encadeia reprodução e morte, consciência que se constitui como perturbação e angústia diante dessa desordem que ameaça a ordem recém conquistada, impuseram barreiras a esses movimentos poderosos, que o pensador denomina *interdições*. No entanto, a própria vida não é possível sem essas violências que o homem procura evitar, e por isso o próprio homem concebe a *transgressão* dessas interdições, que consiste em praticá-las sob o controle de determinadas regras e em ocasiões específicas, prescrevendo ritos e cerimônias.¹²⁶ O mundo do trabalho, que institui as interdições, é o mundo profano, que se estabelece como antídoto diante do pavor da “vertigem”; no entanto, completa Bataille:

[...] a interdição, fundada pelo pavor, não nos propõe apenas obedecê-la. A contrapartida nunca falta. Derrubar uma barreira é em si algo sedutor; o ato proibido ganha um sentido que não possuía, antes que um terror, ao nos afastar dele, o revestisse com um halo de glória. (BATAILLE, 2004, p. 75)

¹²⁵ “[...] Ao fim e ao cabo, não foi o trabalho, mas o jogo, que teve um papel decisivo na realização da obra de arte e no fato de que o trabalho se convertesse, naquelas autênticas obras de arte, em algo mais que uma resposta à preocupação com utilidade. Certamente, o homem é, essencialmente, o animal que trabalha. Contudo também sabe transformar o trabalho em jogo. Insisto nisso em relação à arte (ao nascimento da arte): o jogo (ou diversão) humano, verdadeiramente humano, foi primeiramente um trabalho, um trabalho que se converteu em jogo.” (Tradução nossa)

¹²⁶ Toda a primeira parte de *O Erotismo* trata da questão da *interdição* e da *transgressão* ligadas à morte e à reprodução (Cf. BATAILLE, 2004). O tema também está inserido nos outros textos relacionados com as pinturas de Lascaux (Cf. BATAILLE, 1955 e 1981).

O objeto interdito não provoca apenas repulsa, mas também fascina pela solenidade que a *interdição* lhe confere¹²⁷. Nesse sentido, a transgressão não constitui o retorno a um estado natural, anterior ao trabalho e, portanto, livre de interdições, mas a ultrapassagem de um limite que, contudo, não se desfaz. Ignorar ou negligenciar as interdições, violar suas proibições sem observar as regras por elas impostas, equivaleria a crime, ou, no caso da morte, a assassinato¹²⁸; mas transgredi-las observando o rito, em vez de negar esse mundo profano, institui uma nova e complementar dimensão, que Bataille define como o *sagrado*:

[...] A transgressão excede, sem destruí-lo, a um mundo *profano*, do qual ela é o complemento. A sociedade humana não é só o mundo do trabalho. Simultaneamente – ou sucessivamente – o mundo *profano* e o mundo *sagrado* a compõem e são suas duas formas complementares. O mundo *sagrado* se abre às transgressões limitadas. É o mundo da festa, dos soberanos e dos deuses. (BATAILLE, 2004, p. 104)

Assim, a morte que vislumbramos na caverna de Lascaux registraria essa ambiguidade religiosa da *transgressão*, que afirma o mundo profano da *interdição* enquanto institui o *sagrado*¹²⁹. O fato do animal não estar submetido às interdições lhe confere um caráter divino, superior às limitações humanas, e seu sacrifício, sua morte ritual, constitui o ato que revela essa divindade em função de sua própria condição divina de *transgressão*. Com isso, mais do que uma ação de caça (utilitária), o que temos é uma ação religiosa, um sacrifício, “mais de acordo com um caráter de jogo supremo, que geralmente é constitutivo da arte e ao qual responde o aspecto dessas pinturas prodigiosas, que chegaram até nós do fundo das eras” (BATAILLE, 2004, p. 116-117). Por trás desse ritual estaria a “nostalgia da continuidade perdida”, o “isolamento do ser”, a individualidade ou a *descontinuidade*¹³⁰. O que o sacrifício busca então é a experiência do sagrado, a revelação da *continuidade* pela ruptura da *descontinuidade*, pela morte ou pela contemplação da morte:

No movimento das interdições, o homem se separava dos animais. Ele tentava escapar do jogo excessivo da morte e da reprodução (da violência), no poder do qual o animal vive sem reserva.

¹²⁷ Cf. BATAILLE, 2004, p. 71-72.

¹²⁸ Cf. BATAILLE, 2004, p. 110-111.

¹²⁹ Cf. BATAILLE, 2004, p. 115-116.

¹³⁰ Cf. BATAILLE, 2004, p. 25-26.

Mas, no movimento secundário da transgressão, o homem se reaproximou do animal. Ele viu no animal o que escapa à regra da interdição, o que permanece aberto à violência (ao excesso) que comanda o mundo da morte e da reprodução. [...] (BATAILLE, 2004, p. 129)

Esse jogo de interdições e transgressões, de separação e reaproximação entre homem e animal, nos leva novamente aos antigos ritos nos quais se buscavam os atributos do touro, e daí aos outros aspectos relacionados a essa ancestral parceria, a caça, o jogo, a arte, profundamente entrelaçados nessa leitura. Esse entrelaçamento original nos permite considerar que, em diferentes ocasiões em que se estabelece uma relação homem-animal, como no caso das modernas corridas de touros, ainda que um desses aspectos sobressaia, parecendo anular os outros, todos eles sobrevivem, como restos arqueológicos esperando serem resgatados sob a superfície imediata.

2.2 O percurso das corridas

Como vimos, as origens da tauromaquia se perdem nos labirintos do tempo, imprimindo contornos imprecisos, mas significativos, à antiga luta entre homem e animal – como Teseu e o Minotauro embaralham mito e história. Mas se nos restringirmos a antecedentes mais recentes das atuais corridas de touro espanholas, encontraremos referências mais precisas que, apesar de controversas, permitem compreender mais claramente esse fenômeno cultural, sem deixar de remeter, se analisadas em profundidade, a suas ancestrais dimensões.

As atuais *corridas de touros* derivaram do antigo toureio cavalheiresco que teve seu auge no século XVII. Este, por sua vez, descendeu das chamadas *funciones reales*, festas de touros que celebravam acontecimentos relacionados à realeza ou à própria nação, como nascimentos, casamentos, vitórias militares e tratados de paz, e que estão precisamente documentadas desde o século XII¹³¹. O cerimonial dessas primeiras festas é ignorado, mas desde o século XIV, pelo menos, participavam delas nobres cavaleiros armados com lanças que, de seus cavalos e acompanhados por auxiliares a pé, fustigavam os touros. Essas celebrações gozaram de grande

¹³¹ Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 639-640.

prestígio entre a nobreza espanhola até meados do século XVIII, quando entraram em decadência. No entanto, as parcelas mais simples da população não só as mantiveram como também as modificaram – “*del juego más o menos espontáneo pasamos al espectáculo. [...] Nace la fiesta, en el sentido moderno de la palabra*”¹³² (AMORÓS, 1988, p. 32). Uma prática que até então era dominada por nobres é definitivamente assumida pelo povo e profissionalizada, e progressivamente o toureio a cavalo é substituído pelo toureiro a pé¹³³.

Essa adesão popular às corridas talvez se deva ao fato de que há séculos as populações rurais da Espanha cultivam superstições e cerimônias baseadas na figura do touro. Para Ángel A. Miranda, essas tradições caminharam lado a lado com as *funciones reales*, influenciando seu desenvolvimento até o aparecimento das atuais *corridas*; particularmente uma tradição ligada às cerimônias nupciais:

[...] En las regiones rurales y montañosas del centro de la Península Ibérica ha existido durante siglos, al menos desde la mitad del siglo XIII hasta finales del siglo XIX, la costumbre de hacer intervenir un toro en las ceremonias nupciales que precedían a la unión de los esposos. La esposa, al igual que el esposo, entran en contacto con el toro de diferente manera, especialmente ofreciéndole los vestidos del esposo, como los de los amigos, cuando el toro ataca, y haciéndole enfurecerse, arrojándole pequeñas armas arrojadizas que producen derramamiento de sangre, con la cooperación en esta última operación de la esposa. La modalidad de estos actos no corresponde a la de una lucha con el toro, y la finalidad perseguida, ante todo, no parece ser, si atendemos a las circunstancias concomitantes, la de un juego, sino la de un rito.

*Paralelamente a esta costumbre rural del toro nupcial conocemos en España, con seguridad a partir del siglo XII, la presencia de corridas de toros de carácter caballeresco, al principio celebradas con ocasión de bodas y posteriormente con ocasión de los más variados motivos de alegría. Estas corridas, cuyo origen siempre ha sido muy discutido y nunca puesto en claro, parecen ser una prolongación deformada, secularizada y lúdica del rito popular del toro nupcial. (MIRANDA, 1998, p. 83)*¹³⁴

¹³² “do jogo mais ou menos espontâneo passamos ao espetáculo. [...] Nasce a festa, no sentido moderno da palavra”. (Tradução nossa)

¹³³ Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 639-657; OLIVER, 1997, p. 15-23; RUIZ, 1990, p. 33-42.

¹³⁴ “[...] Nas regiões rurais e montanhosas do centro da Península Ibérica existiu durante séculos, ao menos desde a metade do século XIII até finais do século XIX, o costume de se introduzir um touro nas cerimônias nupciais que precediam a união dos noivos. A noiva e o noivo entram em contato com o touro de maneira diversa, especialmente oferecendo-lhe os trajes do noivo, assim como os dos amigos, quando o touro ataca, e enfurecendo-o com o lançamento de pequenas armas que produzem derramamento de sangue, com a cooperação nesta última operação da noiva. A modalidade destes atos não corresponde à de uma luta com o touro, e a finalidade perseguida, antes de tudo, não parece ser, se entendermos as circunstâncias concomitantes, a de um jogo, mas sim a de um rito. // Paralelamente a este costume rural do touro nupcial conhecemos na Espanha, com segurança a partir do século XII, a presença de corridas de touros de caráter cavalheiresco, no princípio celebradas por ocasião de bodas e posteriormente na ocasião dos mais variados motivos de alegria. Estas corridas, cuja origem sempre foi muito discutida e nunca esclarecida, parecem ser

Miranda reconhece uma antiga versão desse costume em uma das cantigas que compõem as *Cantigas de Santa María de don Alfonso el Sabio*, do século XIII, acompanhada por uma figura em miniatura em que são descritas diferentes cenas do episódio narrado¹³⁵. O texto da cantiga não oferece muitos detalhes, além de descrever como um cavaleiro, para celebrar suas bodas, ordenou que trouxessem touros e que o mais bravo deles fosse toureado. No entanto, a miniatura é rica em detalhes sobre esse evento. Dentre eles, chama a atenção uma cena em que o touro é preso por uma corda enquanto alguns participantes o provocam com suas capas e outros tentam feri-lo com hastes pontiagudas lançadas de certa distância. O fato do animal estar amarrado e das armas serem atiradas de longe indicariam que tais festas não tinham como finalidade a morte do touro, mas apenas provocá-lo para que os participantes pudessem correr e evitar suas investidas, sem sacrificá-lo. “*Ni la lucha con el toro ni su muerte aparecen como elementos peculiares de la fiesta del toro nupcial en los más antiguos documentos*”¹³⁶, conclui Miranda (1998, p. 72).

A tese defendida por Miranda é de que, ao longo dos séculos, dois tipos de festas taurinas ocorreram paralelamente na Espanha, e se influenciaram mutuamente até o aparecimento das corridas de touros modernas: primeiro, uma versão popular e rural, mais antiga e ligada a velhos costumes de caráter mágico-religioso¹³⁷; posteriormente, uma versão cavalheiresca e cidadina, praticada a partir do século XII e revestida de um caráter esportivo e bélico¹³⁸. Apesar dessas diferenças, um ponto

um prolongamento deformado, secularizado e lúdico do rito popular do touro nupcial.” (Tradução nossa)

¹³⁵ Cf. MIRANDA, 1998, p. 70-71.

¹³⁶ “Nem a luta com o touro nem sua morte aparecem como elementos peculiares da festa do touro nupcial nos mais antigos documentos”. (Tradução nossa)

¹³⁷ Miranda enumera um série de mitos taurinos populares que justificam sua leitura (Cf. MIRANDA, 1998, p. 47-83).

¹³⁸ Segundo Miranda, o próprio termo *tauromaquia* remonta a essa origem: “*esta palabra, originariamente erudita y culta, sólo comenzó a usarse en el siglo XVII por los escritores barrocos, siendo aplicada a las corridas caballerescas, en las que los nobles, armados y a caballo, se enfrentaban con el toro en una lucha a muerte; mas no se aplicó para aludir a estas otras corridas rurales que revelen oscuramente una mentalidad apuesta a los ideales y a las prácticas caballerescas*” (MIRANDA, 1998, p. 75-76). [“esta palavra, originariamente erudita e culta, só começou a ser usada no século XVII pelos escritores barrocos, sendo aplicada às corridas cavalheirescas, nas quais os nobres, armados e a cavalo, enfrentavam o touro numa luta mortal; mas não se aplicou em alusão a estas outras corridas rurais que revelam sem precisão uma mentalidade oposta aos ideais e às práticas cavalheirescas”. (Tradução nossa)]

em especial chama a atenção do estudioso, e referencia sua análise: a morte do touro.

Como vimos, o objetivo das festas nupciais não era a morte do animal, mas fazer “*correr el toro*”¹³⁹. O noivo e seus amigos corriam diante dele atraindo-o com suas capas. Esse gesto estaria ligado à tradição mágico-religiosa de se colocar em contato com o animal – no caso, por meio de uma peça de vestimenta – para assimilar suas virtudes¹⁴⁰. Por essa razão era escolhido um touro excepcionalmente bravo, já que a bravura estaria associada à capacidade reprodutiva, virtude desejada em uma festa nupcial, e que também justificaria o fato dele ser fustigado com armas pontiagudas – não para matá-lo, mas para enfurecê-lo ainda mais. É importante lembrar que o animal ficava atado por cordas, o que minimizava consideravelmente o perigo desses eventos, já que o touro não era propriamente um adversário do homem, mas um instrumento de jogo, útil para que fossem alcançados os objetivos rituais¹⁴¹.

Por outro lado, os mais antigos documentos a relatarem as festas taurinas cortesãs não deixam dúvidas de que nelas os animais eram mortos. O próprio fato de que nessas festas eram utilizados vários touros, ao contrário dos ritos nupciais, em que era usado apenas um, já é, para Miranda, um reflexo de seu caráter de jogo e luta:

[...] *Esta pluralidad de toros en las corridas de carácter lúdico y caballeresco está en perfecta relación con la muerte del toro en estos espectáculos. El número de toros es distinto, porque mueren en la lucha con los caballeros. Esta pluralidad de toros en la fiesta caballeresca está en oposición a la unidad del toro en el rito, y lo está hasta el punto de que puede servir como un nuevo criterio de orientación sobre el grado de lejanía o proximidad que determinada corrida antigua tiene con relación al rito originario.* (MIRANDA, 1998, p. 80)¹⁴²

¹³⁹ Miranda destaca o fato desta ação de “fazer correr o touro” estar na origem do nome que a festa recebe até os dias atuais: *corrida*. (Cf. MIRANDA, 1998, p. 76)

¹⁴⁰ Cf. MIRANDA, 1998, p. 75-77.

¹⁴¹ MIRANDA, 1998, p. 81.

¹⁴² “[...] Esta pluralidade de touros nas corridas de caráter lúdico e cavalheiresco está em perfeita relação com a morte do touro nesses espetáculos. O número de touros é distinto porque morrem na luta com os cavaleiros. Esta pluralidade de touros na festa cavalheiresca está em oposição à unidade do touro no rito, e está até o ponto em que pode servir como um novo critério de orientação sobre o grau de distância e proximidade que determinada corrida antiga tem em relação ao rito originário.” (Tradução nossa)

Miranda entende que a progressiva transformação do rito em luta levou à substituição de um touro por vários, característica que, juntamente com a exigência da morte do animal, marcaria a passagem da esfera do sagrado à esfera do profano. Assim, conclui que essa morte não é parte original dos ritos nupciais espanhóis, mas “*una innovación precisamente buscada por la lógica interna del toreo caballeresco*”¹⁴³ (*Ibidem*, p. 81): o fato de se libertar o touro, de desamarrá-lo, transformou um costume popular, em que o animal era apenas o transmissor de uma dádiva, em uma perigosa luta contra um adversário que precisava ser definitivamente vencido:

[...] *El sentido lúdico, caballeresco y culto, transformó en émulo antagonista al animal que el sentido mágico-religioso había percibido como diácono. Convirtiéndose el rito en lucha surgía la necesidad de la victoria como epílogo. La muerte del toro era el modo lógico y natural de discernir esta victoria. Lo que hablando del toreo suele llamarse sacrificio del toro es sólo una de las más curiosas pseudomorfosis histórico-religiosas imaginables: la gran paradoja del toreo español consiste en que sólo cuando dejó de ser cuestión sacral comenzó a parecer sacrificio.* (MIRANDA, 1998, p. 81)¹⁴⁴

É esse toureio cavalheiresco que atingirá seu apogeu durante os séculos XVII e início do XVIII, em que um cavaleiro, auxiliado por seus serviçais desmontados, enfrentava e matava vários touros. Porém, a decadência dessa festa entre a nobreza abriu espaço para que as classes populares assumissem as funções até então reservadas aos senhores nesse jogo aristocrático e perigoso, convertendo-as em profissões remuneradas. Pouco a pouco o evento foi se transformando, os cavaleiros perdendo prestígio e aqueles que toureavam a pé, os *toureiros*, adquirindo importância, a ponto de, já na segunda metade do século XVIII, ocuparem o posto mais relevante.¹⁴⁵

Tornado protagonista, o povo introduziu elementos das festas taurinas populares, derivadas dos antigos ritos nupciais, na aristocrática festa cavalheiresca, nascendo

¹⁴³ “uma inovação precisamente buscada pela lógica interna do toureio cavalheiresco”. (Tradução nossa)

¹⁴⁴ “[...] O sentido lúdico, cavalheiresco e culto, transformou em émulo antagonista o animal que o sentido mágico-religioso havia percebido como diácono. Convertendo-se o rito em luta surgia a necessidade da vitória como epílogo. A morte do touro era o modo lógico e natural de discernir esta vitória. O que em termos de toureio costuma-se chamar de sacrifício do touro é apenas uma das mais curiosas pseudomorfoses histórico-religiosas imagináveis: o grande paradoxo do toureio espanhol consiste em que somente quando deixou de ser uma questão sacral começou a parecer um sacrifício.” (Tradução nossa)

¹⁴⁵ Cf. RUIZ, 1990, p. 37.

assim as *corridas* modernas. Alguns desses elementos são fundamentais para sua atual configuração, como o toureio a pé, marcadamente popular, e, consequência dele, os usos da *capa* e da *muleta*¹⁴⁶. Sobre a primeira, Miranda esclarece:

*El origen del uso de la capa en las corridas sólo se explica suficientemente si partimos del rito nupcial del toro. Hemos visto cómo el toreo caballeresco prescinde totalmente de la capa, porque indudablemente no constituía un elemento útil desde el punto de vista lúdico para el combate del jinete y el toro. El pueblo, siempre más conservador, continuó usándola en las corridas populares, que como prolongación del toro nupcial continuaban celebrándose en modestas fiestas de pueblo, durante la época de esplendor de las brillantes corridas caballerescas. Cuando, desaparecidas éstas a finales del siglo XVII, el pueblo comenzó de nuevo a ser el protagonista frente al toro, no hizo otra cosa que seguir la práctica del viejo elemento tradicional de su relación con el toro: la vieja capa española. (MIRANDA, 1998, p. 89)*¹⁴⁷

Inserida na corrida cavalheiresca, a *capa*, que nas festas populares era o instrumento usado pelos homens para se aproximarem do touro e cumprirem o ritual, assimilando por meio dela suas virtudes, assumiu definitivamente uma função lúdica, certamente sob a influência da próprio caráter dessa corrida, mas também por uma tendência natural do rito em converter-se em jogo¹⁴⁸. Da mesma forma, a *muleta* também era um elemento estranho ao toureio cavalheiresco, que foi assimilado de tradições populares em que um lenço branco era utilizado como acessório à estocada que dava fim ao animal. Segundo Miranda, essa prática derivaria de um tipo específico de corrida rural de caráter nupcial, registrada entre os séculos XVII e XVIII, em que a noiva oferecia ao noivo os lençóis da casa para que, com a ajuda deles, se sacrificasse o touro. O sentido mágico de transferência das

¹⁴⁶ A *capa* ou *capote* é uma grande peça de tecido, semelhante às capas utilizadas como vestimenta, geralmente avermelhada e com forro amarelo; a *muleta* é uma peça menor, vermelha, que o toureiro sustenta em uma das mãos com a ajuda de uma haste e do *estoque* (espada), que servem para armá-la e torná-la mais manejável. Conhecidas também como *enganõs*, são os instrumentos utilizados pelo toureiro para fixar a atenção do touro, enganando-o e fazendo com que arremeta contra o pano, e não contra o seu próprio corpo. A *muleta* também é utilizada no lance final, quando uma única estocada concretiza a morte do touro. (Cf. OLIVER, 1997, p. 31-32)

¹⁴⁷ “A origem do uso da *capa* nas corridas somente se explica suficientemente se partirmos do rito nupcial do touro. Vimos como o toureio cavalheiresco prescinde totalmente da *capa*, porque indubitavelmente não constituía um elemento útil, a partir de um ponto de vista lúdico, para o combate entre o cavaleiro e o touro. O povo, sempre mais conservador, continuou a utilizá-la nas corridas populares que, como prolongamento do touro nupcial, continuavam a ser celebradas nas modestas festas populares, durante a época de esplendor das brilhantes corridas cavalheirescas. Quando, desaparecidas estas nos fins do século XVII, o povo começou a ser novamente o protagonista diante do touro, ele não fez outra coisa que seguir a prática do velho elemento tradicional de sua relação com o touro: a velha *capa* espanhola.” (Tradução nossa)

¹⁴⁸ Cf. MIRANDA, 1998, p. 90.

qualidades reprodutivas por meio dos lençóis é evidente¹⁴⁹; e o fato dessa dimensão religiosa se consumir por meio da morte do animal demonstra como o sagrado e o profano estão invariavelmente inseridos um no outro nessa milenar relação entre homem e animal, já que nesse caso, foi o rito que assimilou um elemento da festa profana – a morte. No entanto, a morte, como sacrifício, também está presente na origem dos ritos que, posteriormente, se converterão em jogo, como demonstra Bataille.

Francis Wolff¹⁵⁰ também menciona esse caráter sacrificial da morte do touro, que se relaciona com a assimilação pelo homem dos atributos do animal imolado. No entanto, apesar de pertinente, essa dimensão só pode ser parcialmente atribuída ao toureio moderno, já que, como o próprio nome indica, a tauromaquia¹⁵¹ também é luta, combate, o que, segundo o filósofo, a afasta da dimensão sacrificial para introduzi-la em uma dimensão heróica, de afirmação de um vencedor sobre um vencido, nos remetendo novamente a suas origens cavaleirescas. Assim, a menos que se escolhesse uma abordagem parcial entre o rito e a luta, força e inteligência se digladiariam sem conquistarem uma vitória efetiva, já que a primeira se afirma como um atributo desejado pelo homem, e a segunda como a afirmação do homem sobre o touro. Por isso, nas modernas *corridas*, os touros ainda são vistos como um exemplo desse amalgamar de elementos distintos que, no entanto, estão absolutamente próximos. Aquilo que à primeira vista parece restrito à esfera do jogo, muitas vezes está vinculado a antigos ritos religiosos; e quando um elemento sugere uma provável dimensão sagrada, logo outro olhar revela uma condição profana. Talvez seja preciso, então, escavar mais fundo, até onde rito, jogo e arte se confundem, e onde as ordens que diferenciam as coisas se afirmam e se contradizem, interditam e transgridem, para que não se faça uma apreensão restrita, limitada, desse complexo fenômeno tauromáquico.

¹⁴⁹ Cf. MIRANDA, 1998, p. 93-96.

¹⁵⁰ Cf. WOLFF, 2010, p. 85-103.

¹⁵¹ **Tauromaquia** s.f.: arte de tourear, de correr touros; do francês *tauromachie* “arte de tourear”, do grego *tauromakhía* “arte de lutar com touros”, com elemento final do grego *mákhé,és* “combate, batalha, luta, disputa”. (Cf. TAURAMAQUIA, 2001)

2.3 O toro de lidia

A partir do século XVIII, em concordância com o espírito racional da época¹⁵², as *corridas de touros* deixaram as praças públicas e ganharam um espaço construído especificamente para o seu desenvolvimento – nas palavras de Antonio Bonet Correa, “*la plaza de toros, fruto de la Ilustración, tiene la geometría más adecuada y perfecta para su uso y función*”¹⁵³ (*apud* AMORÓS, 1998, p. 32). Os circos romanos constituíram um modelo quase obrigatório, já que a natureza e a organização de seus espetáculos apresentavam semelhanças importantes com as *corridas*; além disso, ainda restavam exemplares relativamente conservados dessas antigas edificações na Península Ibérica, que serviam de modelo e inspiração para uma arquitetura que, como a arte em geral, vivia um momento de retomada de valores e referências clássicas. A arena, ou *ruedo*, adquiriu sua forma circular para que, diferentemente das praças públicas geralmente retangulares, o touro não fizesse de algum canto ou irregularidade do perímetro um refúgio ou defesa que impossibilitasse a luta. Várias dependências internas foram racionalmente estabelecidas em função das necessidades de transporte e acomodação dos animais, touros e cavalos, e em função das diferentes atividades exercidas por funcionários, cavaleiros e assistentes. Ao mesmo tempo, ao lado da sala reservada aos toureiros, instalou-se uma capela para que pudessem exercitar sua devoção. Em algumas praças, estabeleceu-se a constante presença de um sacerdote, em local especificado, com a extrema-unção previamente preparada, e tornou-se indispensável a constituição de uma enfermaria bem equipada com os recursos da época. Quanto à plateia, ela foi organizada levando-se em conta as diferentes funções e o prestígio dos espectadores, com espaços claramente demarcados cujos preços variavam segundo sua localização: ao sol ou à sombra.¹⁵⁴

Juntamente com a profissionalização dos atores e a valorização do toureio a pé, as *corridas* viram o estabelecimento de uma série de regras canônicas que conferiram ao espetáculo um rigor inédito. O evento foi dividido em partes bem delimitadas, os

¹⁵² Cf. AMORÓS, 1988, p. 32.

¹⁵³ “a praça de touros, fruto da Ilustração, tem a geometria mais adequada e perfeita para seu uso e função”. (Tradução nossa)

¹⁵⁴ Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 459-472.

*tercios*¹⁵⁵, que tinham por objetivo preparar “a morte pública do herói, que não é outro senão esse semideus bestial, o touro”, explica Michel Leiris (2001, p. 18). Cada uma dessas etapas passou o ter um cerimonial que deveria ser rigorosamente observado e, dentro dele, cada lance, cada movimento executado, passou a ser avaliado levando-se em conta sua eficácia, justificação, integridade e elegância, abandonando cada vez mais a condição de um espetáculo rude e sanguinário para se transformar num acontecimento artístico de grande beleza plástica¹⁵⁶.

Seguindo a mesma tendência, o touro assumiu uma identidade específica: a de *toro de lidia*, ou *toro bravo*, variedade do *Bos Taurus Ibericus* que só é encontrada na Espanha, em Portugal, no sul da França e em alguns países latino-americanos para os quais foi levada pela colonização espanhola¹⁵⁷. Sua presença restrita a essas regiões geográficas se explica pelo fato de que só há *toros de lidia* onde há corridas, pois trata-se de uma variedade especialmente desenvolvida a partir de um longo processo seletivo cujo resultado é um animal vigoroso e valente, que “*no es sólo naturaleza, sino cultura: creación humana a partir de unos datos biológicos, elección voluntaria, selección refinadísima*”¹⁵⁸ (AMORÓS, 1988, p. 18). Tal seleção procurou desenvolver características muito particulares, diferentes das naturalmente encontradas nesses animais, que fizeram desse touro o único apto para as corridas¹⁵⁹, como explica Cesáreo Sanz Egaña:

*El toro es un rumiante naturalmente tímido; embiste obligado; no quiere siempre acometer; su instinto primario es flojo; reacciona con torpeza e irregularmente. Un animal así no asegura la lidia, no secunda la brega del toreo, y han sido los ganaderos españoles quienes, mediante una selección juiciosa y una crianza adecuada en un medio apropiado, han logrado toros que siempre quieren embestir; la bravura se ha impuesto como fuerza activa a la cobardía específica y sobresale en la conducta del toro de lidia, un dato para conceder origen intelectual a la bravura. (EGaña apud RUIZ, 1990, p. 20)*¹⁶⁰

¹⁵⁵ Cada uma das partes de uma corrida, em que alternam *picadores*, *banderilleros* e o *matador*.

¹⁵⁶ Cf. OLIVER, 1997, p. 21-23; LEIRIS, 2001, p. 23-24.

¹⁵⁷ Todas as informações de natureza histórica, geográfica e zoológica sobre esse animal foram extraídas dos seguintes autores: AMORÓS, 1988; COSSÍO, 1951-1953; OLIVER, 1997; RUIZ, 1990.

¹⁵⁸ “não é só natureza, mas cultura: criação humana a partir de alguns dados biológicos, eleição voluntária, seleção refinadíssima”. (Tradução nossa)

¹⁵⁹ Cf. OLIVER, 1997, p. 13; RUIZ, 1990, p. 18.

¹⁶⁰ “O touro é um ruminante naturalmente tímido; investe obrigado; não quer sempre acometer; seu instinto primário é frouxo; reage com torpeza e irregularmente. Um animal assim não assegura a lida, não corresponde à luta do toureio, e foram os *ganaderos* espanhóis quem, mediante uma

A seleção efetuada pelos *ganaderos*¹⁶¹ teve por objetivo desenvolver no *toro de lidia* a valentia, que o faz avançar “cegamente” contra aquilo que se fixa em seu campo visual, e a regularidade de sua investida, quase sempre de frente e de cabeça baixa, para cornear, características que permitiram o estabelecimento do sistema de regras que fundamenta a tauromaquia. Além disso, a fisiologia desse animal também foi decisiva para que as *corridas* se constituíssem como um espetáculo formalmente organizado, permitindo aos *matadores* o desenvolvimento de sua arte precisa e calculada:

El toro de lidia es el único animal doméstico que conserva el dominio completo de sus actividades funcionales, de sus instintos primitivos, sin ninguna doma ni amansamiento. Animal criado para veinte minutos de espectáculo, llega a la plaza sin preparación y sin adiestramiento. [...] Los bovinos, por textura anatómica, son cortos de vista; en algunos ejemplares, por efecto de esfericidad, la miopía es más intensa; son llamados vulgarmente burriciegos. [...] Entre los bovinos braquicéfalos, Sanson incluye la raza ibérica, cuyos genuinos representantes son los toros de lidia; la braquicefalia, la anchura del cráneo, distancia mucho los ojos, posición favorable para crear un vicio de refracción. Los toreros que se arriman saben que el toro acude mejor al engaño y siguen los lances con seguridad; en cambio, toreando a distancia, aumenta el peligro y es mayor la exposición a las cornadas¹⁶². El toro, animal miope, acercándole el trapo, acorta la distancia focal, lo que favorece la buena percepción de los objetos; se puede decir que ha enfocado el objeto en su retina [...]. (EGAÑA apud RUIZ, 1990, p. 19)¹⁶³

seleção criteriosa e uma criação adequada num meio apropriado, alcançaram touros que sempre querem investir; a bravura foi imposta como força ativa à covardia específica, e sobressai no comportamento do touro de lida, um dado para se conceder origem intelectual à bravura.” (Tradução nossa)

¹⁶¹ Donos das *ganaderias*, das criações de gado [*ganado*] (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 71).

¹⁶² Como um iniciado no mundo da tauromaquia, Cabral conhecia essa característica dos touros, mencionando-a em um de seus poemas, no qual, inclusive, a morte do toureiro é atribuída à visão imperfeita do animal: “Quis tourear muito de perto / um touro míope (burriciego), // 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.” (“A Morte de ‘Gallito’” – MELO NETO, 2008, p. 595)

¹⁶³ “O touro de lida é o único animal doméstico que conserva o domínio completo de suas atividades funcionais, de seus instintos primitivos, sem nenhuma doma ou amansamento. Animal criado para vinte minutos de espetáculo, chega à praça sem preparação e sem adestramento. [...] Os bovinos, por constituição anatômica, têm a visão deficiente; em alguns exemplares, por conta da esfericidade, a miopia é mais intensa; são vulgarmente chamados *burriciegos*. [...] Entre os bovinos braquicéfalos, Sanson inclui a raça ibérica, cujos representantes genuínos são os touros de lida; a braquicefalia, a amplitude do crânio, distancia muito os olhos, posição favorável para criar um vício de refração. Os toureiros que se aproximam sabem que o touro responde melhor ao *engaño* e seguem os lances com segurança; por outro lado, toureando à distância, o perigo aumenta e se fica mais exposto às cornadas. O touro, animal míope, aproximando-lhe o pano, encurta a distância focal, o que favorece a boa percepção dos objetos; pode-se dizer que ele focalizou o objeto em sua retina [...]”. (Tradução nossa)

Quando em ação, na *arena*, esse touro adota um comportamento ativo, bravo, marcado por um automatismo instintivo que o leva a atacar de forma direta e repetitiva o objeto para o qual está dirigida sua atenção. Esta se fixa mais facilmente pelo sentido da visão, e depois de fixada dificilmente se desvia. Ciente disso, o toureiro faz uso dos *engaños*, o *capote* ou a *muleta*, para que, atento a eles, o animal não arremeta contra o seu próprio corpo:

La atracción, mejor, la fijación de un órgano sensorial dirigida hacia un punto determinado, sin abandonarlo, anula a las demás tendencias que pueden llegar por otras vías sensoriales y son detenidas o desviadas. El animal fijo, como ocurre al toro en algunos tercios de la lidia, atraído por el capote o la muleta, rechaza las diversas impresiones que llegan a su organismo y rebotan en los sentidos sin traspasar a la consciencia; la atención sólo puede fijarse en una sensación y exige del animal una previa elección, siendo preferido el estímulo más fuerte, el más activo, el que más le atrae, y en estos casos sólo una fuerte sacudida puede romper el enlace psíquico entre el estímulo y la atención del animal. (EGAÑA apud RUIZ, 1990, p. 21)¹⁶⁴

Assim, o animal que antes era escolhido por sua braveza, índice de poder e capacidade reprodutiva, passou a ser selecionado também em função de sua adequação ao espetáculo encenado nas modernas arenas; um lutador moldado pelo papel de deveria exercer nessa nova luta; a imagem exata de uma força cega e irracional, contraposta à lucidez e à racionalidade do seu adversário, o toureiro, inteligente e triunfante.

2.4 Uma nova dimensão do jogo

O *toreo caballeresco* dos séculos XVI e XVII era marcado por um cerimonial cortesão que constituía uma manifestação de poder e inteligência. Organizado num conjunto de regras, esse cerimonial cumpria a dupla função de estabelecer um ritual, expressão de seu cavalheirismo, e garantir a eficiência da *lidia*, provavelmente levando em conta dois pontos: a segurança dos participantes e a inteligibilidade do

¹⁶⁴ “A atração, melhor, a fixação de um órgão sensorial dirigida a um ponto determinado, sem abandoná-lo, anula os outros estímulos que podem chegar por outras vias sensoriais e são detidas ou desviadas. O animal fixo, como ocorre com o touro em alguns *tercios* da lida, atraído pelo *capote* ou a *muleta*, rechaça as diversas impressões que chegam a seu organismo e rebatem nos sentidos sem transferir-se à consciência; a atenção só pode fixar-se em uma sensação e exige do animal uma escolha prévia, sendo preferido o estímulo mais forte, o mais ativo, o que mais lhe atrai, e nesses casos somente uma forte sacudida pode romper o enlace psíquico entre o estímulo e a atenção do animal.” (Tradução nossa)

jogo, fornecendo ao público parâmetros para avaliar a atuação dos cavaleiros e de seus auxiliares. Assim se produziram diferentes obras literárias originadas de “*una continuada predisposición a institucionalizar en un texto preceptivo los aconteceres posibles de la lidia*”¹⁶⁵, afirma Alberto González Troyano (“PEPE HILLO”, 1982, p. 10). Posteriormente, esse costume se transferiu ao toureio a pé, satisfazendo assim a necessidade de se evitar os perigos de uma *corrida* desordenada, caso não se reduzisse o espaço para as individualidades dos novos *matadores*; mas atendendo também ao desejo de conferir ao espetáculo o prestígio atribuído à “letra impressa”, formalizando-o e impondo-lhe uma imagem compatível com a nova ordem social e a nova sensibilidade proporcionadas pela Ilustração do século XVIII¹⁶⁶.

A primeira publicação dessa natureza, fundamento do toureio a pé até os dias de hoje, é a *Tauromaquia o Arte de Torear* (Cádiz, 1796), de Jose Delgado, “Pepe Hillo”, aquele que, nas palavras de José Bergamín (1961, p. 92), é o criador, o inventor da arte de tourear, “*el torero por excelencia*”, “*torero en persona*”. A relevância dessa obra e de seu autor permite situar às portas do século XIX a conjugação entre a espontaneidade popular que toma as praças e depois as arenas e a racionalização ilustrada que lhe contém os excessos, revestindo as *corridas* de um otimismo oriundo da confiança nas regras como anteparo ao risco da morte, um evento lógico baseado em uma “gramática” ou uma “geometria” que tem por objetivo prevenir contra o “*azar que se esconde tras toda suerte*”¹⁶⁷ *taurina*¹⁶⁸, esclarece A. G. Troyano (“PEPE HILLO”, 1982, p. 14). E é o estabelecimento de tais regras que autorizará o subtítulo que transporta a tauromaquia à condição de *arte*, palavra que a partir de então estará permanentemente associada às *corridas*, ainda que nesse momento seu significado esteja atrelado aos valores neoclássicos da época.

A partir de então, e ao longo de todo o século XIX, as *corridas de toros* alcançam o *status* de uma arte plena, absoluta e independente, e os toureiros adquirem “*fisonomía y personalidad propias, autónomas, de grandes, verdaderos señores de*

¹⁶⁵ “uma contínua predisposição a institucionalizar num texto preceptivo possíveis ocorrências da corrida”. (Tradução nossa)

¹⁶⁶ Cf. “PEPE HILLO”, 1982, p. 10-11.

¹⁶⁷ *Suertes* são os lances ou manobras executados pelo toureiro para enganar o touro. Cossío (1951-1953, v. 1, p. 114) destaca que só se deve aplicar esse nome aos lances previstos e conscientemente realizados. (Cf. OLIVER, 1997)

¹⁶⁸ “o azar que se esconde por trás de toda *suerte* taurina”. (Tradução nossa)

*su arte; de su arte y de su vida*¹⁶⁹, conclui Bergamín (1961, p. 117). Na visão do escritor espanhol, aí o *toreo* se constituiu como uma arte dinâmica, impetuosa, e ao mesmo tempo segura, sossegada, firme de expressão e traço; arte que se equilibra entre o romântico e o clássico, entre Dionísio e Apolo¹⁷⁰. E mais: ele o afirma como uma *arte de ver e de entender*, um “*juego vivo de inteligencia*” que busca transformar em pensamento, em conceito, uma experiência sensorial¹⁷¹, visando uma única consequência moral – ou imoral:

[...] *la del heroísmo; el heroísmo puro, sin utilidad; el toreo es un juego de heroísmo o un heroísmo de juego: heroísmo absoluto. En este sentido, podría suponerse que es un deporte transcendente, un deporte doblado de significado estético ideal; porque en el toreo se afirman, físicamente, todos los valores estéticos del cuerpo humano (figura, agilidad, destreza, gracia, etc.); y metafísicamente, todas las cualidades que pudiéramos llamar deportivas de la inteligencia (rápida concepción o abstracción sensible para relacionar). Es un doble ejercicio físico y metafísico de integración espiritual, en que se valora el significado de lo humano heroicamente o puramente: en cuerpo y alma, aparentemente inmortal. Esta es su belleza más pura: ser espectáculo visible de una invisible realidad [...]* (BERGAMÍN, 1961, p. 15)¹⁷²

Nesse jogo geométrico, em que é fundamental saber medir e governar as distâncias¹⁷³, o exagero não é intensidade, mas caricatura, o oposto da expressão firme e vigorosa que constitui o estilo¹⁷⁴ – que é despersonalizado: coisa e não pessoa¹⁷⁵. Por isso essa *arte tauromáquica* se faz, ao mesmo tempo, como contenção de uma *força* e também da *forma* como tal contenção se expressa, para

¹⁶⁹ “fisionomia e personalidade próprias, autônomas, de grandes, verdadeiros senhores de sua arte; de sua arte e de sua vida”. (Tradução nossa)

¹⁷⁰ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 120-121.

¹⁷¹ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 11-13.

¹⁷² “[...] a do heroísmo; o heroísmo puro, sem utilidade; o toureio é um jogo de heroísmo ou um heroísmo de jogo: heroísmo absoluto. Neste sentido, poder-se-ia supor que é um esporte transcendente, um esporte duplamente acrescido de um significado estético ideal; porque no toureio se afirmam, fisicamente, todos os valores estéticos do corpo humano (figura, agilidade, destreza, graça, etc.); e metafísicamente, todas as qualidades que poderíamos chamar desportivas da inteligência (rápida concepção ou abstração sensível para relacionar). É um duplo exercício físico e metafísico de integração espiritual, em que se valoriza o significado do humano heroicamente ou puramente: em corpo e alma, aparentemente imortal. Esta é sua beleza mais pura: ser espetáculo visível de uma invisível realidade [...]”. (Tradução nossa)

¹⁷³ Assim José Bergamín define o toureiro: “*El torero es un ángel luminosamente geométrico: un ángel visible y natural. El ángel de la guarda de las distancias*” (BERGAMÍN, 1961, p. 62). [“O toureiro é um anjo luminosamente geométrico: um anjo visível e natural. O anjo da guarda das distâncias”. (Tradução nossa)]

¹⁷⁴ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 24-25.

¹⁷⁵ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 47.

que não resulte artificialmente intensificada¹⁷⁶; como o touro, que não exagera seu poder, mas “*lo expresa conteniéndolo en la vehemencia dirigida y precisa de la embestida*”¹⁷⁷ (BERGAMÍN, 1961, p. 27-28); como uma “arte verdadeira”, que sempre reserva algo de *no dito* naquilo que diz:

[...] *La dicción perfecta, el arte clásico, es la única zona luminosa de una vasta región espiritual sombría, su expresión consciente; y el artista contiene por la línea límite de la sombra (dibujo, pensamiento, estilo), la fuerza creadora de su pasión secreta y plena: para expresarla; como el toro.* (BERGAMÍN, 1961, 27)¹⁷⁸

Há apenas um único estilo de tourear, que é o próprio *toreo* – “*el torero clásico no tiene lucimiento: tiene lucidez*”¹⁷⁹ (BERGAMÍN, 1961, p. 32). Por isso a máscara que veste o *diestro*, seu *traje de luces* – “*emblema de pura inteligencia*”, “*luminosa máscara de su intrépida lucidez*”¹⁸⁰, diz Bergamín (*Ibidem*, p. 28, 126) – não constitui um disfarce, pois não é possível se disfarçar de toureiro, nem caracterizar a inteligência, a não ser com uma “máscara vazia”, feita de falsidade e exibicionismo, que pode empolgar plateias obtusas, desejosas de visualizar a dificuldade e o esforço empreendidos pelo artista como garantia de uma execução meritória, mas que não seduz o espectador inteligente, que prefere ver o trabalho mais difícil ser realizado como se fosse o mais fácil, apreciando a estética e não o mérito¹⁸¹.

Enfim, o *toreo* é arte, estilo e expressão; e não artifício, estilização ou afetação¹⁸². Por isso a restrição inicial¹⁸³ de Bergamín ao *toreo* plástico que se impõe a partir do século XX, e que tem em Juan Belmonte sua figura emblemática. O novo estilo, *lento, parado e reto*, seria uma degeneração, uma estilização ou amaneiramento do

¹⁷⁶ Como descreve Wolff (2010, p. 180), a investida do touro é a matéria com a qual o toureiro cria sua arte, o que faz do touro, além de seu adversário, seu colaborador. Assim, o *matador* trabalha em duas frentes: contém a arrancada do touro e se expressa diante de sua investida.

¹⁷⁷ “o expressa contendo-o na veemência dirigida e precisa da investida”. (Tradução nossa)

¹⁷⁸ “[...] A dicção perfeita, a arte clássica, é a única zona luminosa de uma vasta região espiritual sombria, sua expressão consciente; e o artista contém pela linha limite da sombra (desenho, pensamento, estilo), a força criadora de sua paixão secreta e plena: para expressá-la; como o touro.” (Tradução nossa)

¹⁷⁹ “o toureiro clássico não tem luzimento: tem lucidez”. (Tradução nossa)

¹⁸⁰ “emblema de pura inteligência”, “luminosa máscara de sua intrépida lucidez”. (Tradução nossa)

¹⁸¹ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 34.

¹⁸² Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 36-38.

¹⁸³ Esses textos de José Bergamín (*El arte de Birlibirloque, La estatua de Don Tancredo, El mundo por Montero*) foram originalmente publicados durante a década de 1930. Posteriormente, em títulos como *La música callada del toreo* e *La claridad del toreo*, o escritor reavaliou sua opinião sobre Belmonte, atribuindo-lhe uma posição destacada entre os principais matadores. (Cf. BERGAMÍN, 1961; 1981; 1994)



FIGURA 2 - Um *pase* com a capa de Juan Belmonte
Fonte: AMORÓS, 1988, p. 69.

“verdadeiro” *toreo*, *curvo*, *dinâmico* e *veloz*; um falso *estoicismo* diante da morte, que busca mascarar um medo paralisante e a covardia em assumir esse medo, abolindo o enfrentamento pela imobilidade; *estoicismo* que não é valor, mas vaidade; que visa o público, e não o touro¹⁸⁴. No entanto, ao que parece, o “dogmatismo das ideias ‘paradas’” (Didi-Huberman, 2008, p. 109) não permite a Bergamín perceber a “possibilidade dialética” que o estilo “estático” de Belmonte introduz, ou seja, a possibilidade de “*un ser en movimiento [...] cristalizarse, esculpirse ante, o mejor, en nuestra mirada*”¹⁸⁵ (Didi-Huberman, 2008, p. 110), conferindo ao movimento empreendido entre homem e touro o “caráter *escultural*” apontado por Michel Leiris (2003, p. 23) – um “dinamismo imóvel”, completa Didi-Huberman (*Ibidem*, p. 113).

Até as primeiras décadas do século XX, se toureava de frente para o touro e, diante de sua investida, era preciso retirar-se, cuidando para que tal movimento se completasse de forma elegante, precisa, um gesto clássico a domar um impulso violento. Belmonte, por sua vez, não encarava o touro de frente, mas de forma oblíqua, “*de tres cuartos*” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 141), estabelecendo um ângulo mais agudo em relação à investida do touro, que lhe permitia uma esquiva mais discreta, um movimento mínimo, para se livrar do animal. Isso tornava seus passes ápice da aproximação entre o homem e o touro, ao mesmo tempo mais justos e fluidos, e conferia a sua silueta um aspecto retilíneo e inabalável (FIG. 2):

Quel est donc le signe de cette révolution? Essentiellement ceci: avant Belmonte on toréait surtout avec les jambes, et le plus souvent on reprenait du champ à la fin de chaque passe, pour provoquer à nouveau la bête. Il fallait être particulièrement agile de corps e d'esprit, et mettre en pratique le vieux précepte: "Ou tu te retires, ou c'est le taureau qui te retire." Et puis Belmonte vint, et ses courtes jambes ne lui servirent plus qu'à pivoter. Toute la dynamique se porta sur les bras. C'était comme si dans l'arène s'exprimaient des désirs inconciliables: les pieds étaient rivés au sol, puis à la culmination de la passe soulevés sur leur pointe, pour allonger celle-ci à la limite du déséquilibre; les bras s'étiraient, tandis qu'un rictus crispait le visage, et en accusait le légendaire prognathisme... En un mot tout son corps semblait traversé par le conflit entre sa condition statique, et la volonté de donner à son geste une ampleur spatiale et temporelle, à laquelle on ne devrait ordinairement parvenir qu'après avoir échappé à la pesanteur. Avec lui naissait le toreo de pierre et d'envol, dense comme la sculpture, et fluide

¹⁸⁴ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 93.

¹⁸⁵ “um ser em movimento [...] cristalizar-se, esculpir-se diante, ou melhor, em nosso olhar”. (Tradução nossa)

comme une mélodie, *selon l'expression de Waldo Frank*. (ZUMBIEHL, 1990, p. 20-21)¹⁸⁶

Polêmicas taurinas à parte, o que parece diferenciar essencialmente o *toreo* clássico, elogiado por José Bergamín, do *toreo* moderno de Belmonte é que, no primeiro, toda a ação consiste em imprimir ordem ao caos, converter o dinamismo impetuoso do touro em uma expressão controlada, ainda que dinâmica também, traço preciso de uma inteligência apolínea que submete as forças dionisíacas em jogo; enquanto que no segundo a apolínea figura de pedra concede um movimento, mesmo que mínimo, à violência dionisíaca que investe contra si, esculpindo-o com a torção do próprio corpo – uma brecha aberta em uma aparentemente impenetrável ordem ideal, que é como Michel Leiris (2001) vê a tauromaquia.

Leiris parte da que considera a “descrição mais reveladora que já se fez de um ideal poético de beleza, [que] é a que se encontra esboçada nos diários íntimos de Baudelaire”, para definir o que entende ser uma imagem perturbadora de nossa própria noção do belo (LEIRIS, 2001, p. 24). Mais que uma simples aproximação de opostos, esta seria uma “beleza clássica ideal em que aparece uma falha, uma frincha, passagem aberta pelo infortúnio que ela esforçadamente tenta ocultar”; presença indispensável de algo circunstancial ao lado de outro eterno, imutável; uma degradação que arranca “o belo de sua estagnação glacial, como o Um sem vida faz-se Múltiplo concreto”. Ou, ao contrário, o belo seria toda falha, ferida ou degradação – toda “borra” – iluminada por uma “ínfima gota ideal”. Mas nunca uma “mistura estática de contrários”, e sim um antagonismo ativo, em que um elemento “irrompe no outro” como marca, ferida ou depreação¹⁸⁷:

¹⁸⁶ Qual é o símbolo dessa revolução? Essencialmente isto: antes de Belmonte se toureava sobretudo com as pernas, e geralmente se ganhava terreno ao final de cada passe, para provocar novamente o animal. Era preciso ser particularmente ágil de corpo e mente, e colocar em prática o velho preceito: “Ou te retiras tu, ou te retira o touro”. E então apareceu Belmonte, e suas pernas curtas lhe serviam apenas para girar sobre o seu próprio eixo. Toda a dinâmica se transferiu para os braços. Era como se na arena se expressassem desejos inconciliáveis: os pés estavam cravados no solo e, ao culminar o passe, se colocavam em pontas para alargá-lo até o limite do desequilíbrio; os braços se esticavam, enquanto um sorriso contorcia o rosto, e acusava o lendário prognatismo... Em suma, todo o seu corpo parecia atravessado pelo conflito entre sua condição estática e a vontade de imprimir ao seu gesto uma amplitude espacial e temporal, a que deveríamos normalmente chegar após escaparmos à gravidade. Com ele nascia o *toreo* de pedra e de voo, *denso como a escultura, e fluido como uma melodia*, segundo a expressão de Waldo Frank. (Tradução nossa)

¹⁸⁷ Cf. LEIRIS, 2001, p. 25-28.

Tudo se dará, sempre, entre dois pólos, agindo como forças vivas: de um lado, o elemento *reto* da beleza imortal, soberana, plástica; do outro, o elemento *torto*, sinistro, a parte do infortúnio, do acidente, do pecado. [...] o belo assumirá teoricamente, mais que de uma conflagração, o aspecto de uma luta equívoca, de um enlace, ou antes de uma tangência, cruzamento da linha reta e da linha curva, casamento da regra e da exceção. Entretanto, veremos que mesmo essa figura da tangência não é senão um limite ideal, praticamente jamais atingido, e que toda emoção estética – ou aproximação à beleza – enxerta-se em última instância nessa lacuna que representa o elemento sinistro em sua forma máxima: incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição. (LEIRIS, 2001, p. 28-29)

Assim será a *beleza tauromáquica*, que ultrapassa a simples união de contrários – entre o sangue que reveste a fera e o traje majestoso que veste o *matador*, entre a força do animal e a inteligência do homem, entre o indivíduo solitário na arena e a multidão reunida ao seu redor, entre o sol e a sombra – para mergulhar nesse abismo que separa o toureiro, “beleza geométrica sobre-humana, o arquétipo, a ideia platônica”, e o touro, “catástrofe [...] que tende a se precipitar, à revelia de todas as regras”; vazio mais eloquente quanto mais estreito, afiado; mais dramático quanto menor a distância entre os corpos no momento da *passagem*, da *tangência*, “uma convergência imediatamente seguida de uma divergência” (LEIRIS, 2001, p. 32). E é nesse instante ínfimo – e *ínfimo* é adjetivo indispensável nesse tempo-espaço tauromáquico – que essa beleza se faz por um triz, quando a fria geometria do homem incorpora a violência animal ao evitá-la com um “desvio”, “esquiva” ou “torção”, uma “espécie de empenamento”, imprimindo em si mesma a marca, a ferida, a degradação (*Ibidem*, p. 33). Para Leiris, é esse vazio ou hiato – “o descompasso mínimo graças ao qual a tangência completa é evitada” – que produz a “porção maior do prazer” que dá sabor ao passe tauromáquico, prazer comparável à dissonância musical, cujo valor emotivo derivaria dessa defasagem entre “a norma geométrica e sua destruição” (*Ibidem*, p. 34-35), e mesmo à atividade sexual, ao também instituir um “terreno da verdade”:

A propósito do ato amoroso – ou melhor, da cama, que é seu palco –, eu empregaria de bom grado a expressão “terreno da verdade”, pela qual, na tauromaquia, se designa a arena, ou seja, o lugar de combate. Assim como o *matador* dá a medida de seu valor quando se vê a sós diante do touro [...], também no comércio sexual, encerrado a sós com a parceira que se trata de dominar, o homem se descobre diante de uma realidade. (LEIRIS, 2001, p. 69)

Nessa dinâmica de desvios e torções, os *engaños* têm papel fundamental ao inaugurarem um jogo de mudanças e substituições – a capa substitui o homem

como objeto da investida do touro que, ao mesmo tempo, substitui o vazio deixado pela esquiva com sua própria presença – até o deslocamento final: “quando o touro, vítima animal, substituirá o homem, que de início tomávamos por vítima” (LEIRIS, 2001, p. 38). Estabelece-se assim “uma espécie de ilusionismo nobre” que mistura autenticidade e charlatanismo – a coragem em se expor sem armaduras à violência e os instrumentos com os quais o *matador* “engana” sua vítima e, por extensão, a plateia – introduzindo mais uma vez a corrupção num elemento puro, “a leve rachadura ou degradação que dá à vida sua beleza”, conclui Leiris.

Retornamos então àquela pré-histórica condição, proposta por Georges Bataille, em que se institui o jogo e a própria humanidade, já que Leiris entende a tauromaquia como uma arte cuja beleza se assenta sobre um desvio, uma dissonância, e na qual o prazer estético é fruto de um excesso, da *transgressão* de uma “ordem ideal” ou regra – uma *interdição*, para Bataille – que no entanto é parte indispensável desse jogo:

Assim como a morte subjacente dá cor à vida, assim o pecado, a dissonância (que contém em germe, que sugere uma destruição possível) confere beleza à regra, arranca-a de seu estado de norma enrijecida para fazer dela um pólo ativo e magnético – do qual nos destacamos ou para o qual tendemos. (LEIRIS, 2001, p. 39)

Nessa arte trágica, em que a harmonia apolínea “se empena pela emergência de forças dionisíacas” (LEIRIS, 2001, p. 41), a fissura que resta entre a *convergência* e a *divergência*, os dois lados de uma *tangência* imperfeita que nunca se consuma, remonta ao *erotismo* e à *descontinuidade* – ou a “nostalgia da continuidade perdida”¹⁸⁸ – que ele coloca em jogo. Vários elementos da corrida sugerem essa aproximação, como a fertilidade milenar do touro, o ritmo de vaivém semelhante ao ato sexual, a estocada final que realiza uma espécie de *penetração*, as manifestações do público, como um *gozo* a cada lance bem sucedido, a violência que se liga intimidade à esfera da vida sexual¹⁸⁹. E tal qual a atividade erótica, o que a arte tauromáquica revela é um vislumbre dessa *continuidade*, cuja ausência é recortada entre os ínfimos tempo e espaço em que os corpos se tangenciam; momento incomum e, por isso, *sagrado*¹⁹⁰. Por um instante, então, o homem

¹⁸⁸ Cf. BATAILLE, 2004, p. 25-26.

¹⁸⁹ Cf. LEIRIS, 2001, p. 43-46.

¹⁹⁰ Cf. LEIRIS, 2001, p. 56.

experimenta romper a solidão de sua individualidade e unir-se mais uma vez ao mundo do qual sua humanidade o separou; experiência que se revela, ao mesmo tempo, uma impossibilidade, falha ou fissura, já que só a morte pode restaurar definitivamente tal unidade¹⁹¹. E é sobre essa ínfima rachadura que o toureiro, como o amante e o poeta, funda suas ações¹⁹², constituindo aqueles “nós ou pontos críticos” que Leiris define como “lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo” (*Ibidem*, p. 11).

2.5 As corridas e os poemas

Com tamanha relevância histórica, cultural e antropológica, a tauromaquia também exerceu importante influência sobre as artes. Na verdade, todos os povos que cultivaram algum tipo de relação significativa com um animal trataram de representá-la por meio de traços, cores, palavras ou sons. Entretanto, é no universo da cultura espanhola que o touro e principalmente a tauromaquia alcançaram suas representações mais significativas, tornando-se um símbolo do próprio país e de seu povo¹⁹³.

Bastaria citarmos artistas como Pablo Picasso e Francisco Goya (FIG. 3 e 4) para compreendermos, por exemplo, a importância do tema para as artes plásticas espanholas. Na verdade, desde o século XVIII a pintura e as diferentes formas de ilustração admitem os temas tauromáquicos, às vezes com mero propósito documental ou ilustrativo, o que inclui a ilustração técnica dos tratados de tauromaquia editados desde então; às vezes com a intenção de destacar os elementos pitorescos da festa, satisfazendo uma curiosidade pelo típico e particular então em plena ascensão; e às vezes com o intuito de transfigurar artisticamente a emoção e os valores estéticos das corridas, vertente que tem nos dois artistas mencionados alguns de seus nomes mais importantes. Todas essas formas de expressão plástica traduzem com maior ou menor intensidade dimensões da vida

¹⁹¹ Cf. LEIRIS, 2001, p. 48-50.

¹⁹² Cf. LEIRIS, 2001, p. 57.

¹⁹³ Cf. COBALEDA, 2009.

humana reveladas na tauromaquia, muitas vezes vinculando-as a aspectos da realidade espanhola¹⁹⁴.



FIGURA 3 - PICASSO, Pablo. *Guernica* (detalhe), 1937
(óleo sobre tela, 349 x 776,5 cm)
Fonte: PICASSO, 2011, p. 115.

¹⁹⁴ Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 2, p. 737-738.

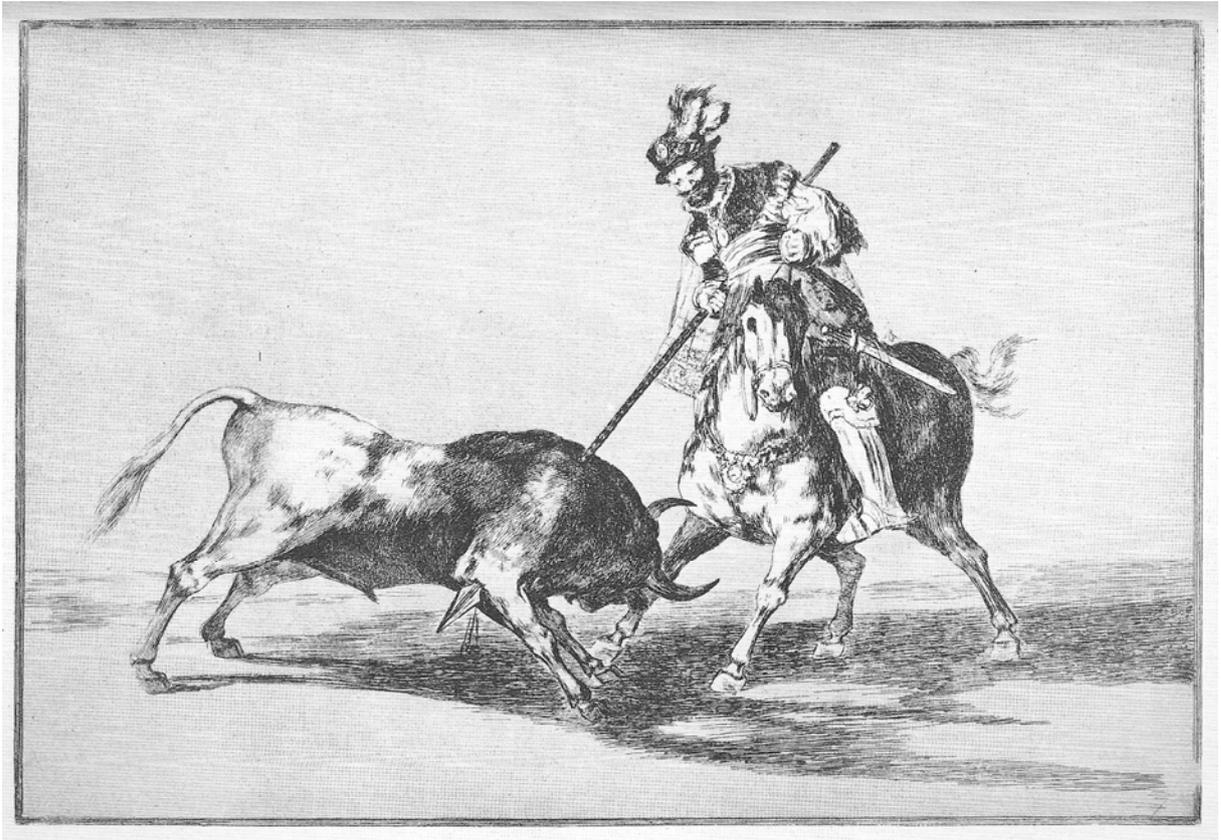


FIGURA 4 - GOYA, Francisco. *El Cid Campeador lanceando otro toro*, 1816
(água-forte, água-tinta brunida, buril, 250 350 mm)
Fonte: GOYA, 2008, p. 173.

As mesma relação estabelecida entre as corridas de touros e as artes plásticas pode ser apontada também entre a literatura e a tauromaquia¹⁹⁵, parceria em que a poesia se destaca em quantidade e qualidade sobre os outros gêneros¹⁹⁶, talvez em função de uma necessidade comum a poetas e *matadores* de conjugar precisão, contenção e intensidade¹⁹⁷. De qualquer forma, há séculos são compostos versos sobre touros e sua lida, principalmente na Espanha, onde, em raros momentos de exceção, os poetas “*odian o aman la fiesta, pero a ninguno es indiferente*”¹⁹⁸ (COSSÍO, 1951-1953, v. 2, p. 246).

¹⁹⁵ Apenas como ilustração, podemos mencionar dois exemplos não espanhóis: os relatos e romances de Hemingway e os poemas de Murilo Mendes, que já foram inclusive estudados em relação aos de Cabral (Cf. CARVALHO, 2006).

¹⁹⁶ Cf. AMORÓS, 1988, p. 175; COBALEDA, 2009, loc. 2398.

¹⁹⁷ Cf. PEDRA, 2010, p. 114.

¹⁹⁸ “odeiam ou amam a festa, porém a nenhum ela é indiferente”. (Tradução nossa)

Essa poesia de tema tauromáquico apresenta, como a própria tauromaquia, várias vertentes, como apontam Amorós (1988) e Cossío (1951-1953; 1959). Alguns poetas se dedicam a ilustrar as corridas como “*una fiesta espléndida de los sentidos*” (AMORÓS, 1988, p. 176), descrevendo os toques dos clarins, as manifestações do público, o colorido das praças, o jogo de luzes e a energia dos movimentos, em uma explosão de “*sensualidad arrebatadora*” (*Ibidem*, 179)¹⁹⁹ como a que Manuel Machado oferece:

*El gran suspiro, que es la tarde, crece
como de un pecho inmenso. Palidece
el sol. Y terminada
la fiesta de oro y rojo, a la mirada
queda un solo eco
de amarillo seco
y sangre cuajada.*²⁰⁰

Outros poetas, como Gerardo Diego, se dedicam a abordar a tauromaquia como uma afirmação do homem sobre o animal, da inteligência sobre a força, da ordem sobre o caos, produzindo uma poesia sensível à “lição estética” dos toureiros:

*Ya la gloria se hizo línea.
Cómo rutila la espada
Qué inmóvil lumbre apolínea
en el aire dibujada.*²⁰¹

Contudo, esse dualismo entre o intelecto e os sentidos não constitui fronteiras intransponíveis, pois normalmente ambos os lados emergem num mesmo poeta, quando não num mesmo poema. Assim como outro dualismo, também destacado por Amorós (1988, 179-181), aparentemente antitético entre o popular e o culto, no qual toureiros cantados como os heróis gregos de Píndaro, geralmente em tom solene, clássico e inevitavelmente frio, convivem com lendas populares e cristãs, narradas de forma direta e por vezes sentimental, com detalhes que lhe conferem uma vaga atmosfera de sensualidade, como nestes versos escritos ainda no século XVIII por Nicolás Fernández de Moratín:

¹⁹⁹ “uma festa esplêndida dos sentidos” [...] “sensualidade arrebatadora”. (Tradução nossa)

²⁰⁰ “*La fiesta nacional*” (MACHADO *apud* COSSÍO, 1959, p. 133). [“O grande suspiro, que é a tarde, cresce / como de um peito imenso. Empalidece / o sol. E terminada / a festa de ouro e rubro, no olhar / fica somente um eco / de amarelo seco / e sangue coalhado.” (Tradução nossa)]

²⁰¹ “*Estocada a volapié*” (DIEGO, 1999, p. 285). [“Já a glória se fez linha. / Como brilha a espada / Que imóvel claridade apolínea / no ar desenhada.” (Tradução nossa)]

*No se miró Jasón tan fieramente
 en Colcas embestido
 por los toros de Marte, ardiendo en llama,
 como precipitado y encendido
 sale el bruto valiente
 que en las márgenes curvas de Jarama
 rumió la seca grama.²⁰²*

.....
 “Sobre un caballo alazano,
 cubierto de galas y oro,
 demanda licencia, urbano,
 para alancear un toro
 un caballero cristiano.”²⁰³

Além desses dualismos entre sentidos e intelecto, popular e clássico, também é possível identificar mais dois elementos que se contrapõem na tauromaquia e que consequentemente aparecem na poesia que a ela se dedica²⁰⁴. O primeiro deles é o elemento lúdico, que muitas vezes faz imperar uma atmosfera quase infantil de jogo, de brincadeira, espontaneidade e ousadia, como nestes versos de Manuel Machado:

*Ágil, solo, alegre,
 sin perder la línea
 – sin más que la gracia
 contra la ira –,
 andando,
 marcando,
 ritmando
 un viaje especial de esbeltez y osadía...
 llega, cuadra, para
 – los brazos alzando –,
 y, allá, por encima
 de las astas, que buscan el pecho,
 las dos banderillas
 milagrosamente,
 clavando..., se esquivaba
 ágil, solo, alegre,
 ¡sin perder la línea!²⁰⁵*

²⁰² “A Pedro Romero, torero insigne” (MORATÍN *apud* AMORÓS, 1988, p. 180). [“Não se viu Jasão tão feramente / em Cólquida acometido / pelos touros de Marte, ardendo em chama, / como precipitado e acendido / sai o bruto valente / que nas margens curvas de Jarama / ruminou a seca grama.” (Tradução nossa)]

²⁰³ “Fiesta antigua de toros en Madrid” (MORATÍN *apud* COSSÍO, 1951-1953, v. 2, p. 385). [“Sobre um cavalo alazão, / coberto de galas e ouro, / pede licença, urbano, / para alancear um touro / um cavaleiro cristão.” (Tradução nossa)]

²⁰⁴ Cf. AMORÓS, 1988, p. 182-183.

²⁰⁵ “La fiesta nacional” (MACHADO *apud* COSSÍO, 1959, p. 131). [“Ágil, só, alegre, / sem perder a linha / – sem mais que a graça / contra a ira –, / andando, / marcando, / ritmando / uma viagem especial de elegância e ousadia... / chega, enquadra, para / – os braços alçando –, / e, além, por cima / das lanças, que buscam o peito, / as duas *banderillas* / milagrosamente, / cravando..., se esquivava / ágil, só, alegre, / sem perder a linha!” (Tradução nossa)]

O segundo é o elemento trágico, que na poesia se expressa principalmente nas elegias dedicadas aos *matadores* mortos por um touro. Tais poemas se ligam diretamente à concepção do toureiro como um herói que enfrenta a morte em nome da glória e da imortalidade, destacando o seu *valor*, representado por sua atitude impassível diante desse trágico destino, e seu *mistério*, assentado sobre a inapreensibilidade dessa outra existência²⁰⁶ – ou inexistência, diríamos. O exemplo mais conhecido dessa poesia elegíaca é o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, escrito por Federico García Lorca em homenagem ao toureiro e amigo morto em Madri, em 1934:

¡Que no quiero verla!

*Dile a la luna que venga,
que no quiero ver la sangre
de Ignacio sobre la arena.*

¡Que no quiero verla!

*La luna de par en par.
Caballo de nubes quietas,
y la plaza gris del sueño
con sauces en las barreras.*

*¡Que no quiero verla!
Que mi recuerdo se quema.
¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!*²⁰⁷

A partir dessa revelação trágica, a tauromaquia oferece a possibilidade de também ser poeticamente compreendida como um sacrifício, associando o touro e as corridas à paixão, ao amor, à dor, à nobreza e ao horror, como aponta Andrés Amorós (1988), dimensão sacrificial que também remete a uma força telúrica ligada à natureza e à própria identidade espanhola²⁰⁸, que vincula o homem a sua terra, a partir do que se pode conceber uma perspectiva social da festa. Entretanto, esta também encontrará seu contraponto no aflorar de um individualismo que tomará as corridas como a encenação de um drama humano no “terreno da verdade” de que

²⁰⁶ COBALEDA, 2009, loc. 2496.

²⁰⁷ “*La sangre derramada*” (LORCA, 1971, p. 539). [“Que não quero vê-lo! // Digam à lua que venha, / que não quero ver o sangue / de Ignacio sobre a arena. // Que não quero vê-lo! // A lua de par em par. / Cavalo de nuvens quietas, / e a praça cinza do sonho / com salgueiros nas barreiras. // Que não que vê-lo! / Que minha memória se queima. / Avisai aos jasmims / com sua brancura pequena!” (Tradução nossa)]

²⁰⁸ Andrés Amorós cita, como exemplo dessas abordagens, poetas como Miguel Hernández, Vicente Aleixandre, Gonzalo de Berceo, Pablo Neruda, Rubén Darío, Lope de Vega, Francisco de Quevedo e Luis de Góngora, entre outros. (Cf. AMORÓS, 1988, p. 183-193)

nos fala Leiris. Nesse caso, a morte que dá origem a elegias reaparece como o motivo de uma poesia existencial, que se pergunta sobre o tempo, o destino e sobre a própria vida, como neste soneto de Miguel Hernández:

*El toro sabe al fin de la corrida,
donde prueba su chorro repentino,
que el sabor de la muerte es el de un vino
que el equilibrio impide de la vida.*

*Respira corazones por la herida
desde un gigante corazón vecino,
y su vasto poder de piedra y pino
cesa debilitado en la caída.*

*Y como el toro tú, mi sangre astada,
que el cotidiano cáliz de la muerte,
edificado con un turbio acero,*

*vierte sobre mi lengua un gusto a espada
diluída en un vino espeso y fuerte
desde mi corazón donde me muero.²⁰⁹*

Segundo Andrés Amorós (1988, p. 196), este poema, uma obra prima dessa poesia existencial, transporta para a carne e para o sangue as intuições e noções intelectuais que, com isso, adquirem expressão precisa e imediata. A morte perde sua condição abstrata de problema filosófico e adquire a consistência concreta de um vinho que, a cada dia, apura o seu gosto amargo na língua. Também o homem se concretiza nesse coração que faz jorrar o tempo e nessa língua que prova o sabor de sua passagem, tendo ao fundo, como imagem elementar desse drama, a agonia do touro no seu “terreno da verdade”, ao final da corrida. Assim, num “existencialismo *avant-la-lettre*” (*Ibidem*, p. 197), se constitui a cosmovisão trágica de uma poesia que transporta o festivo universo tauromáquico para uma dimensão em que as descrições pitorescas de cores, sons e movimentos se inquietam diante da angústia que sobrevêm à consciência de uma perda²¹⁰.

²⁰⁹ “*El toro sabe al fin de la corrida*” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 173). [“O touro sabe ao fim da corrida, / onde prova seu jorro repentino, / que o sabor da morte é o de um vinho / que o equilíbrio impede da vida. // Respira corações pela ferida / desde um gigante coração vizinho, / e seu vasto poder de pedra e pinho / cessa debilitado na caída. // E como o touro tu, meu sangue armado, / que o cotidiano cálice da morte, / edificado com um aço torvo, // verte sobre minha língua um gosto de espada / diluída em um vinho espesso e forte / desde meu coração onde me morro.” (Tradução nossa)]

²¹⁰ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77-86.

2.6 Anexo cabralino

Podemos agora retornar à poesia de João Cabral de Melo Neto para brevemente avaliar o que o seu olhar escava entre as camadas que compõem essa milenar parceria entre homem e touro, e que se fez concreta, visível aos olhos do poeta, em uma tarde imprecisa, em Barcelona, em 1947; escavação ambígua, que se faz tanto por aquilo que busca quanto por aquilo que despreza.

Se o conselho é “não perder de vista o touro”, pode-se dizer que, nos poemas tauromáquicos de Cabral, o animal é inicialmente ofuscado pela presença soberana dos *matadores*, a ponto de não ser sequer mencionado em “Alguns Toureiros”, mas apenas indiretamente referido como “a morte” que *Manolete*, com precisão, “roçava [...] em sua fímbria”, e que se desdobra, “fluida”, em “tragédia”, “vertigem”, “emoção” e “susto”:

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

o que à tragédia deu número,
à vertigem, geometria,
decimais à emoção
e ao susto, peso e medida,²¹¹

Tal referência e seus desdobramentos resultarão no *toro de lidia* que aparecerá como imagem concreta em futuros poemas. Porém, nesse momento eles ainda estão muito próximos de um outro contexto presente nessa poesia: aquele que contrapõe, sobre a *página branca* ou o *deserto*, *lucidez* e *surpresa*, *precisão* e *explosão*, além de uma série de imagens que se agrupam, como essas, em torno de “ideias-matrizes” que constituem “áreas de símbolos”, como vimos no capítulo anterior.

Na verdade, o touro que indiretamente aparece em “Alguns Toureiros” já se insinuava em *Psicologia da composição* (1947): primeiro, como o acaso que, “raro animal”²¹², “cavalo solto, que é louco”²¹³, desafia a racionalidade construtiva do

²¹¹ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).

²¹² “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 65).

²¹³ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 68).

poeta/arquiteto, não se sujeitando à ordenação e à contenção expressiva procuradas na “Fábula de Anfion”; depois, como o próprio poema que, “com seus cavalos, quer explodir”²¹⁴ o branco e mudo cimento que o poeta toma como imagem ideal de sua poesia; e, por fim, de forma mais direta ou mesmo antecipatória, nos versos finais do poema que dá título à coletânea, e que definem a palavra como “potros ou touros contidos”²¹⁵.

Em todos esses casos, como vimos anteriormente, o que se tem é um adversário, uma ameaça que precisa ser contida ou superada pelo poeta. Nessa disputa, um oponente se afirma pela submissão do outro, e o destaque conferido a *Manolete* é um sintoma dessa afirmação, confirmada pela exígua presença do touro, que nem sequer apresenta a dignidade com que o “acaso, raro animal”, é descrito na “Fábula de Anfion”, a “quase deferência” com que ele é invocado, como anota José Guilherme Merquior (1997, p. 127).

Contudo, sob a aparente ausência, revela-se uma presença indireta na imagem que faz o animal *roçar* o corpo do homem. Afinal, mesmo “a mais simples imagem nunca é simples, sossegada”, nos alerta Didi-Huberman (1998, p. 95, 105), não se “esgota no que é visto”; pois, desde que não lhe recusemos “o poder de impor sua visualidade como uma abertura”, toda imagem é “portadora de uma latência e de uma energética” que emergem quando decididamente olhamos para ela. Assim, como ignorar essa aproximação, tão significativa em termos tauromáquicos, entre a *morte*, vertigem primeira e revelação de nossa humanidade, e a *fímbria*, adorno metonímico do *traje de luces* que, ao mesmo tempo, conjuga *excesso*, *jogo* e *inteligência*? Como não retomar Georges Bataille e a imagem gravada nas paredes de Lascaux, quando se colocam em ação *consciência* e *vontade*? Seria essa a brecha ou fissura de que fala Michel Leiris; a mácula que degenera a *escultura ideal* a que às vezes parece aspirar a poesia cabralina? Seria essa a ferida que marca a ultrapassagem do touro, vestígio a denunciar o gesto de esquiva?

²¹⁴ “Psicologia da composição” (MELO NETO, 2008, p. 70).

²¹⁵ “Psicologia da composição” (MELO NETO, 2008, p. 73).

Por outro lado, em “Diálogo”, poema da mesma coletânea, o touro não só aparece concretamente como tem seu *status* igualado ao do toureiro, com quem forma “terrível parceria”:

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 faças
 o fio frágil da vida.²¹⁶

Essa luta, que já não é mais apenas *contra*, mas também *com* o touro, – análoga à “luta aberta com e contra as palavras” que Benedito Nunes aponta em Cabral (1971, p. 97) – ao colocar em cena o animal, também traça a distância que o separa do toureiro, tornando visível aquele hiato de que fala Leiris, permanentemente *afiado* como se num passe; *tangência* feita de *convergência* e *divergência*; imagem instantânea de um reencontro consigo mesmo e com o mundo.

Se tais imagens podem ser escavadas, revelando diferentes versões, à medida que mergulhamos no universo das *corridas*, também podem ser desdobradas à medida que se desenvolvem ao longo da poesia de Cabral. É o que faremos a seguir, nos próximos capítulos, quando verificaremos como se situam elementos como a *morte*, o *eu*, o *corpo*, a *precisão*, o *vazio* e o *jogo* – entre outros – nesses e nos demais poemas tauromáquicos do poeta pernambucano.

²¹⁶ “Diálogo” (MELO NETO, 2008, p. 139).

CAPÍTULO 3: FIGURAÇÕES TORERAS

Muchas veces, cuando vemos torear por vez primera a un torero que con su toreo nos conmueve, como otros que vimos antes, porque llega a esas alturas sublimes de su arte que aquéllos alcanzaron, pensamos en aquellos otros. Y no porque se les parezcan o asemejen, no, sino porque han llegado a esas cumbres del arte mágico y prodigioso de torear.
(José Bergamín)

As onze quadras que compõem “Alguns Toureiros” podem ser divididas em duas partes: as quatro primeiras estrofes descrevem os estilos de cinco toureiros; as sete seguintes dedicam-se a um só. Em comum, além de tomarem a imagem da *flor* como metáfora da atuação dos matadores, fazem dessa descrição o desdobramento de uma ação primordial, que consiste no ato de *ver*: “Eu vi Manolo González / E Pepe Luís, de Sevilha”; “Vi também Julio Aparício”; “Vi Miguel Báez, *Litri*”; “E também Antonio Ordóñez”; “Mas eu vi Manuel Rodríguez, / *Manolete*” (MELO NETO, 2008, p. 133-134).

Imediatamente se coloca, com insistência anafórica, um jogo entre sujeito, ação e objeto: um *eu vê* um *outro*, e todo o poema se constitui a partir dessa visão. Mas, tão imediata quanto esse jogo, uma questão se coloca: *quem vê?* – pergunta significativa, levando-se em conta que esse *eu* traz a assinatura de João Cabral de Melo Neto, poeta reconhecido por preferir falar do mundo exterior a falar de si; um *antilírico* que evita, por isso, esse traço tão explícito que o pronome pessoal imprime²¹⁷. Qual seria, então, a natureza desse *eu*? O poeta de versos exatos, precisos e *sem plumas*²¹⁸ recorreria ao artifício de uma máscara²¹⁹ ou se colocaria

²¹⁷ Marta Peixoto (1983, p. 12-13) destaca, na poesia de Cabral, esse “*eu* que se retrai” em face do “mundo por ele observado, divulgando assim uma subjetividade que se revela mesmo ao parecer estar ausente. Depois de suas primeiras coletâneas [...], a primeira pessoa durante vários anos raramente figura na poesia de Cabral. Em seu lugar aparece *ele*, ou um sujeito impessoal (*se*, *quem*) ou plural (*nós*), e em certos poemas não ocorre nenhum pronome pessoal referente a quem narra ou observa. No entanto, como explica Emile Benveniste, a subjetividade é inerente à linguagem e não se manifesta exclusivamente nos pronomes pessoais mas também em palavras que deles dependem.” Por isso, a questão aqui não é a da presença ou não da subjetividade, mas de sua explicitação – seu *colocar em cena* com ou sem disfarces – pelo pronome pessoal de primeira pessoa. Modesto Carone (1979, p. 75-77) também chama a atenção para o uso dos pronomes pessoais como forma de “anonimizar” o *eu* na poesia de Cabral, referindo-se também ao linguista francês.

²¹⁸ Cf. *O cão sem plumas* (MELO NETO, 2008, p. 79-92).

diretamente como *sujeito* do discurso? Esse *eu*, que se afirma no poema, efetivamente manifestaria a *vivência*²²⁰ de uma subjetividade declarada e sincera ou estaríamos diante da *reelaboração* de impressões já conscientemente elaboradas? E até que ponto seria possível assegurar que tais impressões não constituiriam *experiências*, que se manifestariam de forma inconsciente e involuntária no discurso – no poema – em que esse *eu* se afirma?

Uma resposta satisfatória não é possível sem se considerar a ação praticada por esse *sujeito*: ele *vê*, o que estabelece com aquilo que é visto uma relação que a ambos implica. E se o *ver* determina essa ligação entre *eu* e *objeto* – ainda que tomado em sua *aparência*, ou justamente por isso – é preciso então considerar que tal ação se constitui a partir de uma identificação entre ambos, definida por aquilo que a *visão* seleciona e descarta nessa percepção, ponto em que o circuito *sujeito-ação-objeto* se fecha, constituindo um sistema em que cada elemento explica a si mesmo e ao conjunto. E é a natureza dessa identificação – real ou ficcional – que oferece a resposta à primeira e talvez essencial questão: *quem vê?*

3.1 Um *eu* longe de si

A condição um tanto quanto ambígua de um *eu* que se coloca ao mesmo tempo perto e distante, e que se reconhece e se afirma pela faculdade da visão, já aparece no “Poema” que abre o primeiro livro publicado por Cabral, a coletânea *Pedra do Sono* (1942)²²¹:

²¹⁹ A *máscara* da *forma poética* a que tantos poetas recorrem “a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser” (HAMBURGUER, 2007, p. 107).

²²⁰ Utilizamos os termos *vivência* e *experiência* tal qual o filósofo Walter Benjamin o faz, a partir de Freud, ao analisar a obra de Charles Baudelaire: “Quanto maior é a participação do fator do choque em cada uma das impressões, tanto mais constante deve ser a presença do consciente no interesse em proteger contra os estímulos; quanto maior for o êxito com que ele operar, tanto menos essas impressões serão incorporadas à **experiência**, e tanto mais corresponderão ao conceito de **vivência**. Afinal, talvez seja possível ver o desempenho característico da resistência ao choque na sua função de indicar ao acontecimento, às custas da integridade de seu conteúdo, uma posição cronológica exata na consciência.” (BENJAMIN, 1989, p. 111, grifo nosso)

²²¹ Apesar de sua *Poesia Completa e Prosa* (Nova Aguilar, 2008) também apresentar a coletânea *Primeiros Poemas* (1937-1940), além de alguns poemas reunidos sob o título *Dispersos*, entendemos que, *formalmente*, *Pedra do Sono* constitui o livro de estreia de Cabral, por ser reconhecido como tal, tanto pelo poeta quanto pela crítica. Isso é importante na medida em que “o

Meus olhos têm telescópios
 espiando a rua,
 espiando minha alma
 longe de mim mil metros.²²²

Esse *eu* que os pronomes revelam parece duplamente isolado: dos objetos exteriores, vistos à distância; de sua própria interioridade, projetada nesses objetos. Essa “estranha distância que separa o *eu* de seu interior e do mundo que observa [...] toma a forma de um telescópio, um instrumento que aproxima as imagens, ao mesmo tempo que as mantém distantes”, afirma Marta Peixoto (1983, p. 17). No entanto, são essas imagens-objetos que constituem os poemas dessa fase inicial; não objetos fechados em si, mas projeções da vida interior de um *eu* que, apesar da recusa em se dizer, se diz naquilo que vê, indecisivamente perto e distante:

Frutas decapitadas, mapas,
 aves que prendi sob o chapéu,
 não sei que vitrolas errantes,
 a cidade que nasce e morre,
 no teu olho a flor, trilhos
 que me abandonam, jornais
 que me chegam pela janela
 repetem os gestos obscenos
 que vejo fazerem as flores
 me vigiando em noites apagadas
 onde nuvens invariavelmente
 chovem prantos que não digo.²²³

Se tais objetos, enfileirados em uma sequência estranha e inesperada, parecem desviar a atenção de suas formas e superfícies para indicar, nas palavras da crítica, um “estado de ansiedade”, uma “sensação de medo e ameaça [...] que paira sobre a voz narrativa” (PEIXOTO, 1983, p. 24) – ou se, como as *nuvens*, “chovem os prantos” que esse *eu* retraído se recusa a chorar – é porque esse mesmo *eu*, que se quer ausente, constrói seus poemas com elementos exteriores que, porém, projetam sua interioridade. “Sua intranquila lucidez necessita de objetos, embora não saiba ainda o que com eles fazer”, observa Luiz Costa Lima (1995, p. 203). E o termo *lucidez* é apropriado, já que essa permanente indeterminação do *eu* não é

primeiro livro” e “o primeiro poema” assumem a dimensão de gesto inaugural, selecionado entre outros possíveis e, por isso, significativo.

²²² “Poema” (MELO NETO, 2008, p. 19).

²²³ “Composição” (MELO NETO, 2008, p. 28).

inconsciente; ela revela as dificuldades de se praticar uma arte *objetiva* cujo objeto é a própria subjetividade²²⁴.

Esse jogo lúcido entre presença e ausência se manifesta em *Pedra do Sono*, principalmente, por meio da visão, já que as formas concretas, visualizáveis, dominam os poemas, ainda que como imagens da vida interior²²⁵. E é justamente essa predileção por tais formas que indicará o caminho para uma nova configuração do *eu* na poesia de Cabral. A partir de *O Engenheiro* (1945), os objetos que constituem os poemas já não são projeções de conflitos internos, mas “entidades funcionais” (PEIXOTO, 1983, p. 41), palavras separadas de suas origens psíquicas para serem conscientemente manipuladas por um *eu* íntegro e totalmente voltado para o mundo exterior²²⁶:

Nesta fase, os objetos representam a existência independente das coisas como formas e superfícies externas e não como agentes de um drama interior. Não obstante, estes poemas pressupõem a existência de um *eu*. Uma parte essencial do que “o engenheiro” constrói é realmente um novo *eu* cuidadosamente estruturado, liberto dos “monstros, bichos, fantasmas” através de um processo de eliminação semelhante ao sofrido pelas palavras antes de entrarem no poema. [...] subentende-se que a ênfase dada à clareza, às formas simples, ao que começa ou se renova, leva a um *eu* descomplicado que usa sua inteligência para influir no seu meio ambiente. (PEIXOTO, 1983, p. 43)

Esse novo *eu* já sabe como lidar com os objetos; e o que define sua integridade é exatamente o seu *fazer*, já que, a partir de então, ele “será captado na sua praxis e não pelo que se tome como sua natureza psicológica – seus sentimentos – através e à medida que se realiza a própria praxis do poema”, completa Costa Lima (1995, p. 223). Por isso ele é o *engenheiro*, aquele que com lápis, esquadro e papel “sonha coisas claras” e “pensa o mundo justo”:

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

O lápis, o esquadro, o papel;
o desenho, o projeto, o número:
o engenheiro pensa o mundo justo,
mundo que nenhum véu encobre.²²⁷

²²⁴ Cf. GLEDSON, 2003, p. 175-176.

²²⁵ Cf. PEIXOTO, 1983, p. 28.

²²⁶ Cf. PEIXOTO, 1983, p. 37-43.

²²⁷ “O Engenheiro” (MELO NETO, 2008, p. 45-46).

Assim, ao realizar sua obra, ele também constrói a si mesmo²²⁸ como um *eu* que já não exprime seus sentimentos, nem mesmo por meio de objetos externos que simbolizam um estado interior, mas que se estabelece como *consciência* que governa as coisas (as palavras) que manipula, preferidas não por sua vinculação à subjetividade do construtor, mas por sua utilidade, sua relação com o ato e aquilo que se vai construir. Esse novo *eu* já não fala, trabalha; e é seu trabalho que o define. Por isso, cabe perguntar se essa nova condição construída e o distanciamento calculado que ela estabelece não constituem um *eu* artificial ou mesmo ficcional. Tal distinção parece apropriada na medida em que a passagem de um *eu* indeciso entre a proximidade e a distância de si mesmo – que fala de si, mas projetado em imagens distantes – para um *eu* integral e convicto – que cuida apenas de objetos exteriores indiferentes a sua interioridade – sugere a construção de um anteparo, uma superfície clara, sólida e precisa que bloqueia o acesso a uma subjetividade obscura, imprecisa e complicada; uma *máscara* que funciona como um disfarce²²⁹ ou uma proteção.

A sugestão é reforçada ao se considerar a obra que se coloca entre *Pedra do Sono* e *O Engenheiro*: o tríplice monólogo de *Os Três Mal-Amados* (1943), uma versão em prosa da “Quadrilha” de Drummond, no qual três personagens – João, Raimundo e Joaquim – definem-se, sobretudo, “em relação aos *topoi* da tradição poética, sempre num ato de recusa e busca da lucidez”, como explica João Alexandre Barbosa (2005, p. 112). Dentre esses monólogos, o de Raimundo assume uma dimensão “exemplar” na poesia de Cabral, ao vincular o seu projeto poético a um projeto ético²³⁰:

Maria era também a folha em branco, barreira oposta ao rio impreciso que corre em regiões de alguma parte de nós mesmos. Nessa folha eu construirei um objeto sólido que depois imitarei, o qual depois me definirá.

²²⁸ “De tanto construir, disse-me sorrindo, creio ter-me construído a mim mesmo”, confessa a Fedro o Eupalinos de Valéry (1996, p. 51), ato e consequência que, conforme Marta Peixoto (1983, p. 52), constituirão um tema fundamental dessa nova fase da poesia de João Cabral.

²²⁹ “[...] o culto das máscaras não só como forma e estilo mas como um disfarce, em vez de uma extensão, do eu empírico amiúde indistinguível da mera pose e mascarada [...]” (HAMBURGUER, 2007, p. 101).

²³⁰ BARBOSA, 2005, p. 112.

Penso para escolher: um poema, um desenho, um cimento armado – presenças precisas e inalteráveis, opostas a minha fuga.²³¹

Um *eu* impreciso e fugidio, constituído a partir de sua interioridade, *constrói* um objeto sólido que, desde então, passa a determinar esse mesmo *eu*, que já não se assemelha a si mesmo, mas a sua criação. O projeto poético – a criação da obra – vincula-se ao projeto ético – a constituição do *eu* –, ambos (criador e criatura) precisos e inalteráveis. Contudo, é importante reforçar, essa vinculação não se dá pela submissão da obra aos adjetivos do poeta, mas sim pela conformação do poeta a partir da obra. Com isso, o caminho escolhido por essa poesia ressalta o papel do poema como *definidor* de seu autor, ou do *eu* que assume a identidade de sua expressão:

[...] João Cabral escolhe uma tradição literária para a qual **o espaço do poema não somente é habitado pelo poeta como ainda o define e autentica**. Não é o que traz para o poema, mas o que resulta de sua realização, que legitima o seu exercício. Neste sentido, o que se joga com o poema é mais do que uma habilidade: joga-se uma *condição*, isto é, para insistir na terminologia heideggeriana, um modo de estar-no-mundo. Por isso mesmo, falou-se antes em uma espécie de mimese existencial como elemento a ser fisgado a partir da penúltima intervenção de Raimundo. **A imitação de um objeto sólido por ele construído, o qual depois o definirá, como ali está dito, é uma proposta mais do que de arte poética pois ela abre a brecha para um projeto de definição existencial.** (BARBOSA, 1975, p. 38, grifo nosso)

Mais uma vez poderíamos perguntar quem é esse *eu* constituído a partir do poema: o próprio poeta ou uma entidade ficcional que mantém o *eu empírico*²³² à distância? Artificial ou não, quais são as motivações que indicam a necessidade – evidentemente assumida nos poemas – de transformação desse *eu*: pessoais ou estéticas? Considerando a possibilidade de distanciamento entre o *eu empírico* e o

²³¹ Os Três Mal-Amados (MELO NETO, 2008, p. 39).

²³² Usamos o termo na mesma acepção de Michael Hamburger (2007), que o utiliza para assinalar o poeta e sua existência circunstancial, anterior – ou exterior – ao poema do qual é o autor; oposto ao *eu lírico* ou *ficcional* que se manifesta – e só nos limites dele – no poema. Theodor Adorno também aborda a questão, fazendo uma distinção semelhante: “O caráter linguístico da arte leva à reflexão sobre o que na arte fala; eis o seu verdadeiro sujeito, e não o que a produz ou a recebe. Esse fenômeno é mascarado pelo eu da lírica que, durante séculos, se impôs e provocou a aparência de evidência da subjetividade poética. Mas ela de nenhum modo é idêntica ao eu, que fala a partir do poema. Não só por causa do caráter de ficção poética da lírica e da música, em que a expressão subjetiva com dificuldade alguma vez coincide imediatamente com os estados do compositor. Além disso, o eu gramatical do poema que, em princípio, só é posto pelo eu que fala latentemente na obra, é a função empírica do eu espiritual, não inversamente. A parte do eu empírico não é, como gostaria o *topos* da autenticidade, o lugar desta autenticidade.” (ADORNO, 1982, p. 190) – A questão que se coloca é: se o “eu da lírica” mascara, como pensar esse *eu* em um antilírico como Cabral, a partir de seus poemas tauromáquicos?

eu ficcional, até que ponto essa separação é efetiva? Quanto do rosto submerso traz a máscara a ele sobreposta, a despeito de todo controle rigoroso visando a independência entre interior e exterior?

3.1.1 O poema do lado de fora

Marcos Siscar (2010) joga luz sobre essas questões ao analisar a “máquina de comover”²³³ idealizada por Cabral, a partir de uma carta enviada pelo poeta, provavelmente de Barcelona, no ano de 1947²³⁴, a Clarice Lispector, na qual, dentre outras coisas, comenta o seu próximo livro, *Psicologia da Composição* (1947). Escreve Cabral:

De certo modo é este o primeiro livro que consigo fazer com alguma honestidade para com minhas ideias sobre poesia. É um livro construíssimo; não só no sentido comum, i.é, no sentido de que trabalhei muitíssimo nele, como num outro sentido também, mais importante para mim: é um livro que nasceu de fora para dentro. Quero dizer: a construção não é nele a modelagem de uma substância que eu antes expeli, i.é, não é um trabalho posterior ao material, como correntemente; mas, pelo contrário, é a própria determinante do material. Quero dizer que primeiro os planejei, abstratamente, procurando depois, nos dicionários, aqui e ali, com que encher tal esboço. (MELO NETO *apud* REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 291)²³⁵

Siscar destaca nessa passagem o projeto poético que, desde *O Engenheiro*, questiona uma concepção de poesia como expressão de uma experiência pessoal, interior, na qual “o *fora* é resultante de um *dentro*” (SISCAR, 2010, p. 289); e que afirma, por outro lado, a posição determinante da linguagem como origem – mais do que mediação – e fundamento do poema, destacando nela sua dimensão formal, concreta. Com isso, a construção não seria um procedimento posterior, a modelagem de uma matéria previamente estabelecida cujo princípio remontaria ao sujeito e sua interioridade, mas o *gesto*²³⁶ fundador a partir do qual o poema adquire

²³³ “... *machine à émouvoir...*” (MELO NETO, 2008, p. 42) é a epígrafe de *O Engenheiro*, tomada de Le Corbusier, e sugere a concepção do poema como um mecanismo definido por sua utilidade: provocar sentimentos em quem o utiliza, o leitor.

²³⁴ Cf. SOUSA, 2000.

²³⁵ Trechos da carta também estão transcritos em: SISCAR, 2010, p. 287-304.

²³⁶ O *gesto* é definido por Siscar (2010, p. 291) como as “potencialidades performativas de um ‘dizer’ que coincide com um ‘fazer’”. Tal definição compactua com os termos utilizados por João A. Barbosa (1974, p. 138) ao reconhecer em Cabral “uma poética contemporânea da construção em

significado e significação, para falarmos como João Alexandre Barbosa (1974, p. 138-140). É possível, então, entender que, assim construído, esse poema se torna sujeito de sua própria expressão e expressão de si mesmo, uma *máquina* que assume o lugar de um *eu*. E o próprio Cabral ilustra essa dinâmica ao tomar uma *máquina de algodão-doce* como exemplo:

O que eu fiz me lembra aquela máquina que há nas ruas do Rio, que serve para fazer algodão de açúcar. Você a olha, no começo, e só vê uma roda girando, depois, uma tênue nuvem de açúcar se vai concretizando em torno da roda e termina por ser algodão. A imagem me serve para dizer isso: que primeiro a roda, i.é, o trabalho de construção; o material – que é a inspiração, o soprado pelo Espírito Santo, o humano, etc. – vem depois: é menos importante e apenas existe para que o outro não fique rodando no vazio (prazer individual, mas sem justificação social, imprescindível numa arte que lida com coisa essencialmente social, como a palavra). (MELO NETO *apud* REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 291)

Como aponta Siscar (2010, p. 293-294), fica clara a precedência do “trabalho de construção” sobre o “material”, do *fora* (a máquina) sobre o *dentro* (a matéria, a carne, o sentido), o que nos remete ao “pensamento do exterior” de que nos fala Michel Foucault (2009).

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”, e que o mesmo crítico define como as “virtualidades gestuais da própria linguagem” (*Ibidem*, p. 154). A fonte da compreensão de Barbosa é Richard P. Blackmur, que em “Linguagem como gesto” (*Language as gesture*) esclarece: “Gesto, em linguagem, é o jogo externo e dramático do significado interno e figurado. É aquele jogo de significações entre palavras que não pode ser definido nas fórmulas do dicionário, mas que se define no uso conjunto das palavras; gesto é aquela significação que move, em todos os sentidos da palavra: que move as palavras e que nos move” (BLACKMUR, 2003, p. 229). No entanto, podemos ampliar tal definição se tomarmos o termo como o *gesto da escrita* de que nos fala Roland Barthes, “gesto pelo qual a mão segura um instrumento (punção, cálamo, pena), apóia-o numa superfície, por ela avança pesando ou acariciando, e traça formas regulares, recorrentes, ritmadas” (BARTHES, 2004a, 174-175). A *escrita*, como *gesto manual*, seria então “depositária dos valores humanos, afetivos” (*Ibidem*, p. 222), remetendo ao próprio corpo de quem escreve e, por consequência, implicando uma ética, a conformação de um *éthos* (*Ibidem*, p. 215, 232). No caso da poesia de João Cabral, essa segunda abordagem levanta uma interessante questão, afinal, se por um lado “A tinta e a lápis / escrevem-se todos / os versos do mundo”, por outro o poema não *brota* espontaneamente desse “poço negro e fecundo”, desses “germes mortos” que contaminam o “branco asséptico” do papel “mineral”, como afirmam os versos de “O Poema” (MELO NETO, 2008, p. 52-53) – um gesto (um *éthos*) preside a essa escrita, impondo um “para além da linguagem” que equivale a uma tomada de posição (BARTHES, 2000, p. 3). Por fim, as palavras do próprio poeta também são esclarecedoras: “[...]Deve haver uma luta entre o que se quer dizer e o esforço para organizar isso num conjunto que faz sentido. É o que dá uma certa dramaticidade. Escrever sem que o pulso se acelere, sem rasgar, sem rascar, não entendo. Se a coisa é levada com tranquilidade, obtém-se um refresco de laranja, e quase sem laranja. É necessária uma tensão interior.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 30).

Segundo o pensador francês²³⁷, o que caracterizaria a literatura moderna, pelo menos desde Sade e Hölderlin, seria o seu trânsito em direção ao exterior, espaço instaurado pelo próprio discurso – no relâmpago da proposição “eu falo” – que se configuraria como vazio, abertura ao infinito por onde se propagaria a linguagem, livre de objetos, ao mesmo tempo em que o sujeito – o *eu* que fala – se fragmentaria até o desaparecimento:

[...] em suma, não é mais discurso e comunicação de um sentido, mas exposição da linguagem em seu ser bruto, pura exterioridade manifesta; e o sujeito que fala não é mais a tal ponto o responsável pelo discurso (aquele que o mantém, que através dele afirma e julga, nele se representa às vezes sob uma forma gramatical preparada para esse efeito), quanto à (*sic*) [a] inexistência, em cujo vazio prossegue sem trégua a expansão infinita da linguagem. (FOUCAULT, 2009, p. 220)

Se autodesenvolvendo, a palavra literária – e a linguagem que ela engendra – escaparia à representação, não para identificar-se consigo, mas para distanciar-se cada vez mais de si, colocando em evidência seu próprio ser, revelado nesse distanciamento, nessa dispersão. E esse vazio em que a literatura se enuncia, constituiria seu próprio sujeito como a ausência de um *eu*. Podemos então atribuir à “experiência nua da linguagem” (*Ibidem*, p. 221) o desaparecimento do sujeito, experiência do *exterior* que faz apagar-se o *interior*; como Maurice Blanchot, objeto do ensaio de Foucault, se ausenta da existência dos seus textos pela força mesma dessa existência²³⁸.

No entanto, assim como João Cabral toma o cuidado de ressaltar em sua carta a necessidade de que o processo construtivo não constitua um jogo vazio, que aprisione o poema numa autorreferência *intransitiva*²³⁹ e estranha à própria natureza interativa da linguagem, Marcos Siscar nos alerta que “o exemplo acaba dizendo mais do que a própria teoria que o justifica e o utiliza” (SISCAR, 2010, p. 295), já que o *fora* e o *dentro* de uma máquina de algodão-doce não parece estar em acordo com a “tênue nuvem de açúcar [que] se vai concretizando **em torno da** roda e [que]

²³⁷ Cf. FOUCAULT, 2009, p. 219-221.

²³⁸ Cf. FOUCAULT, 2009, 223-224.

²³⁹ Em “Da função moderna da poesia” (1954), Cabral afirma que, para o poeta moderno, escrever deixou de ser uma atividade *transitiva*, que visa comunicar alguma coisa ao leitor, e tornou-se atividade *intransitiva*, em que, para esse poeta, escrever passou a ser “conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela” (MELO NETO, 2008, p. 736). Nesse sentido, talvez seja possível usar o mesmo termo – *intransitiva* – para uma linguagem que se limita a “conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo”, esquecida de seu função comunicativa.

termina por ser algodão” (grifo nosso). Efetivamente, a matéria não se constitui *em torno da* máquina que a produz, mas *dentro* dela, entre um cilindro central que efetivamente gira e um anteparo circular que delimita o espaço em que o algodão-doce toma forma; além disso, a “nuvem” de algodão que surge não se materializa pela simples ação do mecanismo, mas sim *em torno de* (agora sim) uma pequena haste de madeira que, introduzida por um terceiro (que não é a máquina, nem o açúcar, matéria prima do produto final), serve como seu “esqueleto mais de dentro”²⁴⁰, “que pode dar uma estrutura / ao discurso que se discursa”²⁴¹, matéria dura que sustenta e dá forma relativamente precisa aos filetes de açúcar até então desordenadamente lançados no interior do mecanismo.

É claro que o exemplo escolhido por Cabral pode ser tomado apenas como uma simples ilustração, uma tentativa de transportar para a experiência concreta da interlocutora (Clarice Lispector) uma ideia um relativamente abstrata. Contudo, ainda que a *máquina de algodão-doce* em questão seja tomada como um objeto ideal, livre das complicações impostas pela seu funcionamento real, não é possível desconsiderar as complexidades sugeridas por ela e envolvidas na concepção de uma *máquina de poemas*²⁴²: apesar de exterior, tal dispositivo acaba por criar um interior, uma matéria ou conteúdo que, possivelmente, participará da constituição de uma identidade, um *eu*, ainda que ficcional; mas, principalmente, não é possível desconsiderar que, apesar do funcionamento relativamente autônomo da máquina²⁴³, é a participação decisiva de uma “alteridade”²⁴⁴ – ou de uma individualidade – que dá forma ao produto, já que – para continuarmos no exemplo – os atos de inserir a haste, de movimentá-la ou não, de deixá-la por mais ou menos tempo para que o algodão se forme, são, definitivamente, determinados por escolhas (conscientes ou não) que pressupõem um sujeito.

²⁴⁰ “Poema(s) da Cabra” (MELO NETO, 2008, p. 235).

²⁴¹ “A Pedra do Reino” (MELO NETO, 2008, p. 394).

²⁴² Cf. NUNES, 1971.

²⁴³ É evidente que tal mecanismo não se põe a trabalhar sozinho, mas é posto a funcionar por alguém.

²⁴⁴ “[...] deveríamos considerar que o produto de uma máquina é algo que depende da interferência singular e incalculável de uma alteridade. Tanto no momento de dar forma à névoa do algodão quanto no momento da decisão de acionar o dispositivo que queima o açúcar.” (SISCAR, 2010, p. 297)

Poderíamos, é claro, questionar se não seria o próprio leitor quem introduziria a *haste* que daria sentido ao poema, que seria, assim, uma atmosfera de linhas sutis que se entrecruzariam à espera de um evento que o fizesse *vertebrado*. Afinal, tal possibilidade não parece alheia a um discurso que, segundo Foucault (2009, p. 226) “aparece sem conclusão e sem imagem, sem verdade nem teatro, sem prova, sem máscara, sem afirmação, livre de qualquer centro, apátrida e que constitui seu próprio espaço como o exterior na direção do qual, fora do qual ele fala”, murmúrio ou rumor a se expandir no vazio de sua ausência, até que a circunstância de uma presença – o “relâmpago” de uma leitura – venha sugerir o vislumbre de uma consciência. No entanto, tratando-se de Cabral, cuja poesia se caracteriza por fazer da ausência uma presença²⁴⁵, essa não parece ser uma possibilidade considerável, pois seu projeto poético talvez se aproxime mais daquele sugerido por Paul Valéry, quando define o poema – os versos, mais precisamente – como:

[...] esses discursos tão diferentes dos discursos comuns, os versos, extravagantemente ordenados, que não atendem a qualquer necessidade, a não ser às necessidades que devem ser criadas por eles mesmos; que sempre falam apenas de coisas ausentes, ou de coisas profunda e secretamente sentidas; estranhos discursos, que parecem feitos por *outro* personagem que não aquele que os diz, e dirigir-se a *outro* que não aquele que os escuta. Em suma, é uma *linguagem dentro de uma linguagem*. (VALÉRY, 2007, p. 200)

Essa presença soberana da linguagem parece mais próxima da *máquina de algodão-doce* de Cabral do que do *ser a se expandir no vazio* projetado no comentário de Foucault, já que a presença de um *outro* e suas *necessidades* equivaleria à presença de um *eu* ao avesso.

Assim, o percurso que vai de *Pedra do Sono* a *Psicologia da Composição* conduz à configuração de um *eu* que, inicialmente, se vê à distância, mesmo que projetado no poema; depois, evita-se, moldando um novo *eu* – ou uma nova aparência – a partir de sua obra, a quem, por fim, confere autonomia sobre si mesma, conferindo-lhe também uma interioridade que não se confunde, pelo menos em tese, com a do seu autor. É claro que, em última instância, esse distanciamento é sempre relativo, como sugere a *haste em torno da qual* o algodão-doce se constitui; mas também é

²⁴⁵ Cf. LIMA, 1995, p. 229.

evidente que o poeta investe nesta possibilidade²⁴⁶, permitindo conceber no mínimo dois sujeitos: um *eu empírico* João Cabral de Melo Neto, que é anterior ao poema; e um *eu poético*²⁴⁷ que se constitui evitando-se, mas que principalmente evita a projeção no poema da subjetividade do poeta. E o resultado disso é que o poema – a poesia, em última instância – assume a dimensão de um espaço *estético*²⁴⁸, uma arena onde os gestos são calculados e medidos em razão daquilo que, espera-se, será *percebido* pelo público, e não se vinculam a nenhuma motivação existencial que não sejam justamente aquelas introduzidas por esse mesmo público nesse processo de percepção; motivações que estão alheias ao *eu empírico* – excluído do poema – e restritas ao *eu poético*, transformado em *máquina* e, por isso mesmo, liberto das motivações exteriores à própria linguagem.²⁴⁹

Nesse sentido, reforça-se uma tendência que se insinua desde os primeiros poemas de Cabral: a *metapoesia*, a *poesia sobre a poesia* ou *sobre o ato poético*. Na verdade, o tema domina as três peças que compõem *Psicologia da Composição*: “Fábula de Anfion”, “Psicologia da Composição” e “Antiode”; e em todas elas é possível verificar um certo distanciamento do *eu empírico*, marcado pelo uso da terceira pessoa na releitura do mito de Anfion; pela variação entre primeira, segunda e terceira pessoas na série que dá nome à coletânea; e mesmo pela primeira pessoa soberana na última peça do livro. E se o uso da segunda e terceira pessoas não oferece dificuldades à compreensão desse distanciamento, a primeira se justifica pelo fato desse *eu* se apresentar como elemento articulador do poema, alheio a dados biográficos que permitam associá-lo precisamente a um *eu empírico* exterior à obra e sua fatura²⁵⁰. Tal afastamento fica evidente já no poema I de

²⁴⁶ A não problematização do funcionamento da *máquina de algodão-doce* seria uma distração ou a questão teria sido deliberadamente deixada de lado?

²⁴⁷ Em razão do já comentado *antilirismo* de Cabral, a expressão parece mais apropriada que *eu lírico*.

²⁴⁸ Poder-se-ia dizer *ascético*, levando-se em conta o “puro deserto” da “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 63-68), poema que compõe a coletânea *Psicologia da Composição*.

²⁴⁹ Ao comentar a “Máquina do poema” de Cabral e a ruptura com o lirismo empreendida a partir dela, Benedito Nunes toma o conceito de *epoché* (*epoché*), retirado da fenomenologia de Husserl, para explicar que, nessa poesia, o *eu lírico* é como que colocado entre parênteses por um *eu reflexivo* que depura e esvazia os sentimentos de sua “efetividade empírica”, levando este *eu* – na verdade ambos, *eu lírico* e *eu reflexivo* – a “[despojar-se] de sua condição de sujeito empírico” (NUNES, 1971, p. 153). Na nossa leitura, aquilo que chamamos *eu poético* pode ser compreendido como a fusão entre esse *eu reflexivo*, que depura e esvazia, e esse *eu lírico*, manifestação depurada e esvazia do *eu poético* no poema.

²⁵⁰ José Guilherme Merquior (1997, p. 153) fala em uma criação poética “predominantemente vista do ângulo do criador”, que é uma personagem em terceira pessoa, no caso de Anfion, “uma ‘falsa’

“Psicologia da Composição”, quando o *eu poético*, mesmo apresentando vestígios de um *eu empírico*, afirma-se num movimento de saída, de oposição, que aponta o rompimento entre a obra e um *eu pessoal*²⁵¹:

Saio de meu poema
como quem lava as mãos.

Algumas conchas tornaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; alguma palavra
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
dessas (ou pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.²⁵²

Esse sujeito que deixa o poema coloca em cena um *eu poético*, “gesto extinto” que produz uma obra sólida, precisa e inalterável, construção que esse *eu* imita e que o define. E se essa presença lembra vagamente um corpo – traço de uma outra identidade –, tal lembrança só reforça a ideia de que entre o homem e o poema se coloca esse *eu* cuja praxis se dá no mundo constituído pelas palavras “desabrochadas” sobre a folha branca; um *ser poético* num universo poeticamente construído, configurando um afastamento do mundo *empírico*, como sugere o poema II da mesma série:

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.

Como não há noite
cessa toda fonte;
como não há fonte
cessa toda fuga;

terceira pessoa, um “*alter ego*”, ou o próprio “ego”. Isso reforça a centralidade da problemática do *eu* para a poesia de Cabral.

²⁵¹ Cf. PEIXOTO, 1983, p. 68.

²⁵² MELO NETO, 2008, p. 69.

como não há fuga
 nada lembra o fluir
 de meu tempo, ao vento
 que nele sopra o tempo.²⁵³

Mais uma vez a memória surge como vínculo entre um *eu* que *sai* do poema e um que nele se *refugia*; mas principalmente entre um existência *poética* – que se afirma no poema, em sua existência estética, nítida e precisa, preenchida por palavras, conchas, pássaros, folhas brancas, praias puras – e uma existência *empírica* – feita de corpo, noite, fuga e tempo. E, se por um lado, a memória aproxima ao preservar vestígios, por outro distancia; afinal lembrar é também afirmar a ausência. Entretanto, apesar de tênue, o fio da memória se impõe, trazendo consigo o risco de que, ao colocar-se no poema, mesmo o *eu* mais exilado de sua realidade empírica *lembra* aquele que tanto quer evitar. Por isso, esse fazer poético se quer tão medido e rigoroso, elegendo a subtração²⁵⁴ como estratégia para prevenir a expressão de uma subjetividade indesejada, movimento indicado por escolhas semânticas como “deserto”, “fome” e “vazio”:

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.²⁵⁵

Se essa “poesia do menos”, como quer Antonio Carlos Secchin (1985), permite um maior controle sobre os “potros ou touros contidos” que alimentam o poema de uma subjetividade expressiva, também “mantém a composição à beira do silêncio”, alerta Marta Peixoto (1983, p. 74), risco que a partir de então será uma ameaça à poesia de Cabral, como ilustra o gesto derradeiro de Anfion que, diante de uma obra que excede o deserto rigorosamente traçado, atira sua flauta “aos peixes surdos- / mudos do mar.”²⁵⁶ Assim, tal poesia constitui um espaço reduzido entre expressão e

²⁵³ MELO NETO, 2008, p. 69-70.

²⁵⁴ Cf. CARONE, 1979; SECCHIN, 1985; SOUZA, 2005.

²⁵⁵ “Psicologia da Composição – VIII” (MELO NETO, 2008, p. 73).

²⁵⁶ MELO NETO, 2008, p. 68.

mudez, entre presença e vazio, um refúgio da experiência mundana do autor. E por isso, a realidade empírica que o poema apreende só interessa na medida em que pode ser internalizada, passando a existir em função dessa nova realidade *poética*. E só não é possível falar em “prazer individual” e “intransitividade”, preocupações reveladas pelo próprio Cabral, em razão mesmo da natureza “essencialmente social” da palavra, matéria que, apesar de secundária, preenche tais obras.

3.1.2 O mundo como refúgio

Talvez reconhecendo o risco do silêncio, por um lado, e da expressão subjetiva, por outro, Cabral tenha inaugurado uma nova fase em sua poesia, na qual a realidade exterior passa a ser diretamente tematizada, e os poemas se libertam do risco de uma claustrofóbica autorreferencialidade. Os três poemas narrativos do Capibaribe – *O Cão sem Plumas* (1950), *O Rio* (1954) e *Morte e Vida Severina* (1956) – estabelecem uma “nova água”²⁵⁷ em sua obra que já cultivando uma vertente *metapoética*, passa a considerar também elementos históricos e sociais das regiões que o poeta habita (primeiro o Nordeste brasileiro e Pernambuco; depois a Espanha e, principalmente, a Andaluzia), movimento que, apesar de parecer divergente, por estabelecer duas temáticas distintas – a poesia e o mundo –, acaba por se tornar convergente, na medida em que a paisagem e os elementos que a constituem, ao serem retratados nos poemas, também proporcionam a reflexão sobre a própria poesia, que assimila a realidade que descreve. O movimento é significativo, pois, ao descrever o sertão nordestino, os mangues pernambucanos, a vida severina e os homens “sem plumas” dissolvidos entre rio e mar, Cabral evita o silêncio e, principalmente, evita falar de si e de seu *eu poético* que, apesar de distante, parece constituir uma ameaça ao ocultamento do *eu empírico*. Tanto é assim que, nos três poemas citados, ou a narração adota o distanciamento da terceira pessoa – no caso

²⁵⁷ Na introdução à reunião de sua obra completa publicada em 1956, Cabral tece a seguinte explicação quanto ao título: “*Dois 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 aproveitamento temático, quase sempre concentrado, exige mais do que leitura, releitura; de outro, poemas para auditório, numa comunicação múltipla, poemas que, menos que lidos, podem ser ouvidos” (MELO NETO *apud* SECCHIN, 1985, p. 94). Nessa *água* mais comunicativa se enquadram os poemas que se dedicam a questões de natureza social.

de *O Cão sem Plumaz*, em que a voz que narra está exclusivamente voltada para a paisagem exterior que descreve – ou assume uma primeira pessoa claramente ficcional – como em *Morte e Vida Severina*, onde as personagens proferem diretamente seus próprios discursos, e em *O Rio*, poema no qual o Capibaribe é antropomorfizado e também se expressa por meio de sua própria voz. Esse uso narrativo da primeira pessoa confirmaria, assim, o aparecimento dessa nova tendência na obra poética de Cabral, definida por Marta Peixoto (1983, p. 91) como “a recusa de utilizar o seu *eu* empírico, ou qualquer de seus representantes retóricos (‘eu’, ‘o poeta’) como ponto focalizador de sua poesia”; ou, em outras palavras, um duplo distanciamento – do *eu empírico* e do *eu poético*.

É evidente que tal distanciamento é relativo, seja da perspectiva do homem ou do artista. Afinal, como adverte Gaston Bachelard²⁵⁸:

[...] mediante a nossa escolha inicial, é o objeto que nos designa, mais do que nós o designamos a ele; e aquilo que imaginamos serem os nossos pensamentos fundamentais acerca do mundo não passa, muitas vezes, de confidências a respeito da juventude do nosso espírito. (BACHELARD, 1989, p. 7)

Por outro lado, acrescenta o pensador:

Cultivamos os complexos de cultura acreditando cultivar-nos objetivamente. O realista escolhe então *sua* realidade na realidade. O historiador escolhe *sua* história na história. O poeta ordena suas impressões associando-as a uma tradição. (BACHELARD, 1997, p. 19)

Assim, é sempre possível considerar as relações do homem ou do poeta com o objeto que um ou ambos designam, em primeira, segunda ou terceira pessoa. No entanto, é evidente que a constituição de um narrador ficcional em primeira pessoa, um nome que responde inicialmente pelo discurso, no mínimo indica uma estratégia de afastamento, mais uma vez um anteparo – como também é, a sua maneira, o *eu poético* – estabelecido entre o poema e seu autor. Por mais que as realidades nordestina e pernambucana remetam à biografia do poeta, e por mais que ele seja afetado pela terrível tragédia humana encenada nessa realidade, é evidente a sua tentativa de se colocar como sujeito exterior à narrativa – como deixa ver em *O Rio*, ao se autorreferir indiretamente, nas palavras do rio-narrador, como o “escrivão / que

²⁵⁸ A referência ao filósofo francês foi sugerida por Lauro Escorel (1973, p. 52-55) em estudo sobre a poesia de João Cabral.

foi escrevendo o que eu dizia” (MELO NETO, 2008, p. 104), colocando-se assim não como origem do discurso, mas como um simples escriba, responsável por registrar no papel as palavras ditadas por aquele que efetivamente fala. E assim mais uma vez tem-se o vestígio de um *eu* que, porém, funciona como índice de um duplo distanciamento: de um *eu empírico*, apenas residual, e de *eu poético*, que também se afasta diante da soberana presença da realidade.

E é nesse contexto que se insere *Paisagens com Figuras*, coletânea a que pertence o poema “Alguns Toureiros”. Nos dezoito poemas que compõem a obra, desfilam paisagens nordestinas e espanholas e as figuras que as povoam²⁵⁹, apreendidas por um observador objetivo que, nas palavras de João Alexandre Barbosa (1975, p. 131), adota um “teor didático que dirige a sua descrição [e] não permite a transformação do objeto apreendido em correlato de projeções sentimentais”; apreensão que, como mencionado, será motivo para uma reflexão dupla: sobre o objeto apreendido e sobre a própria poesia que o apreende. Esse observador se faz presente indiretamente, ora por meio de verbos, advérbios e demonstrativos, que estabelecem sua relação de proximidade com a *paisagem* ou a *figura* descritas, como destacado nos seguintes versos²⁶⁰:

Aqui o mar é uma montanha [...]

E **neste** rio indigente, [...]

nas mucosas **deste** rio [...]²⁶¹

.....

que poeta **daqui** escreveu
com a dureza de mão
com que hoje a gente **daqui** [...]²⁶²

.....

Para que todo **este** muro?
Por que isolar **estas** tumbas [...]

²⁵⁹ Marta Peixoto (1983, p. 115) observa que dois poemas constituem exceção, “Alguns Toureiros” e “Diálogo”, e não apresentam, exatamente, paisagens e seus habitantes, mas expressões artísticas populares da Espanha (as touradas e o canto andaluz), tomadas em suas características e valores estéticos.

²⁶⁰ Nos exemplos que se seguem, todos os grifos são nossos.

²⁶¹ “Pregão Turístico do Recife” (MELO NETO, 2008, p. 123).

²⁶² “Medinaceli” (MELO NETO, 2008, p. 125).

A morte **nesta** região [...] ²⁶³

.....

Nesta terra ninguém jaz, [...]

Nenhum dos mortos **daqui**
vem vestido de caixão.

Vêm em redes de varandas
abertas ao sol e à chuva.
Trazem suas próprias moscas. ²⁶⁴

Ora por meio de verbos e locuções nos quais está implícito um sujeito em primeira pessoa, um *eu*:

vim surpreender a presença
mais do que **pensei**, severa, [...]

Mas a voz que **percebi** [...]

A voz que então **percebi** [...]

Vi então que a terra batida [...]

senti a voz mais direta: [...] ²⁶⁵

.....

foi onde **achei** a qualidade [...] ²⁶⁶

Dentre tais exemplos destacam-se os poemas “Outro Rio: o Ebro”²⁶⁷, no qual o *eu* implícito, assim como o Capibaribe no longo poema *O Rio*, é o próprio Ebro, rio espanhol também antropomorfizado; e o “Alto do Trapuá”, em que o uso da segunda pessoa, em tom interrogativo dirigido ao próprio leitor, evidencia, pelo contato que propõe, o observador que dá a ver a paisagem:

Já fostes algum dia espiar
do alto do Engenho Trapuá? ²⁶⁸

Outro exemplo que merece atenção é “Volta a Pernambuco”, poema no qual a memória funciona como dispositivo que articula *tempo* e *espaço*, sendo o Recife “o ponto para o qual convergem todas as demais paisagens”, explica Marta de Senna

²⁶³ “Cemitério Pernambucano (*Toritama*)” (MELO NETO, 2008, p. 131).

²⁶⁴ “Cemitério Pernambucano (*Nossa Senhora da Luz*)” (MELO NETO, 2008, p. 135).

²⁶⁵ “Encontro com um poeta” (MELO NETO, 2008, p. 131-132).

²⁶⁶ “Paisagem Tipográfica” (MELO NETO, 2008, p. 136).

²⁶⁷ MELO NETO, 2008, p. 141-142.

²⁶⁸ “Alto do Trapuá” (MELO NETO, 2008, p. 136).

(1980, p. 88). E uma memória tão pessoal – afinal, articulada em torno da terra natal do poeta, e que remete a diferentes lugares visitados por ele, lugares estranhos que, entretanto, foram reconhecidos exatamente pela lembrança que proporcionaram: lembrança da origem do ser, da origem do *eu* – invariavelmente oferece marcas da subjetividade que a conforma, ainda que essa memória se construa a partir de elementos externos e coletivos – rios, marés, ruas, calçamentos e povo:

Contemplando a maré baixa
nos mangues do Tijipió
lembro a baía de Dublin
que daqui já me lembrou.

Em meio à bacia negra
desta maré quando em cio,
eis a Albufera, Valência,
onde o Recife me surgiu.

As janelas do cais da Aurora,
olhos compridos, vadios,
incansáveis, como em Chelsea,
vêm rio substituir rio,

e essas várzeas de Tiuna
com seus estendais de cana
vêm devolver-me os trigais
de Guadalajara, Espanha.

[...]

Todas lembravam Recife,
este em todas se situa,
em todas em que é um crime
para o povo estar na rua,

em todas em que esse crime,
traço comum que surpreendo,
pôs nódoas de vida humana
nas pedras do pavimento.²⁶⁹

Porém, apesar de tantos vestígios de um sujeito *empírico* ou *poético*, de todos os dezoito poemas que compõem *Paisagens com Figuras*, somente em “Alguns Toureiros” um *eu* não se apresenta de forma oblíqua ou elíptica – em pronomes, demonstrativos e verbos – nem representa o discurso de algum objeto antropomorfizado, mas se coloca explicitamente como ponto de partida do poema, ao constituir a expressão que inicia o primeiro verso e que ecoa pelas estrofes seguintes: “Eu vi”. E esse fato tão significativo na poesia de Cabral chama a atenção e leva ao questionamento sobre a natureza desse *eu* – um *eu empírico*, expressão

²⁶⁹ “Volta a Pernambuco” (MELO NETO, 2008, p. 140-141).

de uma relação pessoal, subjetiva, com o mundo, ou um *eu poético*, postura retórica assumida como índice do distanciamento do autor e da relação calculada com o objeto transportado ao poema – principalmente num momento em que tal poesia realiza um movimento duplo, apesar de coeso, ao falar do mundo e do poema como de duas realidades distintas, porém intercambiáveis²⁷⁰. Tal diferenciação é pertinente, já que, apesar de o objeto designar o seu observador, como afirmar Bachelard, ela dá a medida da relação entre esse *eu* e a realidade: uma relação *poética*, que retira do mundo o que entende ser matéria para o trabalho estético; ou uma relação que ultrapassa a dimensão do fazer artístico, no seu aspecto formal, e se estabelece como um questionamento, uma reflexão sobre a própria existência.

3.2 O que o poema vê

Do outro lado do olhar está o que é visto. E o objeto dessa visão, no caso, é aquilo que não é apenas percebido, mas elaborado em poesia. Se concordarmos que a categórica presença de um sujeito, explicitada pelo *eu* que vê em “Alguns Toureiros”, é um acontecimento significativo na obra poética de João Cabral de Melo Neto, como propusemos no tópico anterior, resta então analisar o resultado dessa visão, que é sua concretização no poema.

Como já apontamos, “Alguns Toureiros” pode ser dividido em duas partes, cuja primeira descreve a arte tauromáquica de cinco *diestros* a partir de uma metáfora em comum sobre o cultivo de uma flor:

Eu vi Manolo González
E Pepe Luís, de Sevilha:
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.

²⁷⁰ A interessante observar que essa manifestação explícita do *eu* se dá justamente no poema mais evidentemente *metapoético* da coletânea, no qual há uma clara comparação entre os ofícios do toureiro e do poeta, reforçando a compreensão de que a poesia constitui uma dimensão problemática dessa relação entre *eu empírico* e *eu poético*. Reforça esse entendimento o fato de que, nos exemplos citados acima, com exceção do memorialístico “Volta a Pernambuco”, o poema em que se vislumbra um *eu* mais evidente, implícito nos verbos, é “Encontro com um poeta”, que fala de um encontro imaginário com o poeta Miguel Hernández, morto em 1942 sob o regime de Francisco Franco. (Cf. Nota 25 em: MELO NETO, 2008, p. 784)

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.²⁷¹

A forma como os matadores são descritos confirma a intimidade do poeta com o universo das corridas²⁷², a começar pela citação em conjunto de Manolo González e Pepe Luís, que têm suas “flores” caracterizadas com os mesmos adjetivos: “doce” e “graciosa”. Tal percepção é corroborada pelo comentário de Rafael Rios Mozo sobre o primeiro toureiro, destacando sua semelhança com o segundo, reforçada pela menção de que Pepe Luís era conhecido como “*el torero de la gracia*” (MOZO, 1985, p. 126):

Aquel público que medio ocupaba el coso de Las Ventas, creyó vislumbrar que ese parecido físico con Pepe Luis Vázquez era también en lo artístico, y en parte tenía razón.

Pero, sin embargo, había un elemento muy sutil, pero importante, que diferenciaba a ambos toreros. Pepe Luis tenía duende, el duende lorquiano puro y Manolito González poseía caudales de gracia en su toreo. (MOZO, 1985, p. 141-142)²⁷³

A semelhança física e artística apontada pelo crítico tauromáquico – e, ao que parece, de reconhecimento geral – também é sugerida pelo poeta ao inserir ambos os matadores na mesma estrofe, o que já indica sua sensibilidade para os diferentes matizes que caracterizam os estilos pessoais de cada toureiro, o que talvez lhe impeça de tomar a tauromaquia genericamente como um enfrentamento entre

²⁷¹ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 133-134).

²⁷² Além dos depoimentos em que confirma o seu conhecimento sobre as corridas, alguns versos de Cabral também o fazem, como no autobiográfico “Na Despedida de Sevilha”: “Sei que sabe de tudo, até / dos estilos de matar touros; / do *flamenco* e sua goela extrema, / de sua alma esfolada, sem couro.” (MELO NETO, 2008, p. 564-565)

²⁷³ “Aquele público que ocupava pela metade a praça de *Las Ventas*, acreditou vislumbrar que essa semelhança física com Pepe Luis Vázquez era também artística, e em parte tinha razão. // Contudo, havia um elemento muito sutil, porém importante, que diferenciava ambos os toureiros. Pepe Luis tinha *duende*, o *duende* lorquiano puro e Manolito González possuía torrentes de graça em seu toureio.” (Tradução nossa)

homem e touro, mas como uma atividade em que despontam, pelo menos entre aqueles que merecem menção, as individualidades de cada matador.

Individualidade apontada também pelo “*marcado sabor clásico*” de Julio Aparício (MOZO, 1985, p. 144), que em linguagem tauromáquica pode significar – se tomarmos as palavras com as quais Luis Calvo comenta o toureio *clássico* de Domingo Ortega – “*una genuina naturalidad, una sencillez aparente, una profundidad esencial y una ausencia de énfasis*”²⁷⁴ (*apud* AMORÓS, 1988, p. 236); e que Cabral traduz em “ciência fácil” e “espontânea”, que não tem *lucimiento*, mas *lucidez*, acrescentaria José Bergamín (1961, p. 32).

Essa espontânea naturalidade de Julio Aparício, simples e sem ênfase, contrasta com a arte “angustiosa de explosiva” de Miguel Báez – como confirma Rafael R. Mozo (1985, p. 146), ao mencionar a rivalidade, “*más propagandística que existente*”, alimentada entre ambos em função de seus diferentes estilos – que, por sua vez, também contrasta com a “*lección admirable de toreo clásico, largo y ligado, [...] un toreo que está casi por encima del tiempo y del espacio [...], [que] tenía una pureza verdaderamente extraordinaria*”²⁷⁵ de Antonio Ordóñez (*Ibidem*, p. 148-149), *toreo* que encontra no poema reveladora tradução através do delicado perfume da renda que sobrevive ao tempo (sem apagar suas marcas) e da flor antiga eternizada em livro.

Assim, as primeiras estrofes de “Alguns Toureiros” revelam um poeta familiarizado com as corridas e seus personagens, e que utiliza esse conhecimento para transportar ao poema – escrito em língua portuguesa, tendo como principal horizonte os leitores e a literatura brasileiros – o que vivenciou do universo tauromáquico espanhol. Além disso, tais versos revelam um aspecto da composição caracterizado por uma afirmação e uma subtração: pela acentuação do caráter preciso e rigoroso da arte tauromáquica e pela omissão de um fenômeno *místico, intuitivo* e

²⁷⁴ “uma genuína naturalidade, uma simplicidade aparente, uma profundidade essencial e uma ausência de ênfase”. (Tradução nossa)

²⁷⁵ “mais propagandística que existente” [...] “lição admirável de toureio clássico, amplo e ligado, [...] um toureio que está quase por cima do tempo e do espaço [...], [que] tinha uma pureza verdadeiramente extraordinária”. (Tradução nossa)

*antirracional*²⁷⁶ que os *aficionados* chamam “*el duende*” e que Federico García Lorca assim definia:

Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero donde nos llega lo que es sustancial en el arte. [...]

Así, pues, el duende es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar. [...] Es decir, no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto.

Este “poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica” es, en suma, el espíritu de la tierra [...] (GARCÍA LORCA, 1971, p. 110)²⁷⁷

Esse aspecto redutor da apreensão cabralina das touradas e da cultura popular espanhola em geral foi destacado no primeiro capítulo deste trabalho, a partir da revelação do próprio poeta em carta a Murilo Mendes:

[...] 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 a trato amesquinhando. [...] eu, incapaz de me fechar, enquanto sensibilidade, às sugestões da Espanha espiritual, medieval, [...] sinto incapacidade em falar delas, incapacidade em que entra, como ingrediente fortíssimo, minha aceitação racional dessas coisas. (MELO NETO *apud* ARAÚJO, 2000, p. 375)

Diferentes críticos, como Luiz Costa Lima (1995, p. 301), também apontam essa “nenhuma concessão ao mítico [...] ao sentimental ou melodioso”, à Espanha “folclórica e *gitana* de Garcia Lorca”, como também atestam Crespo e Bedate (1964, p. 67), ao destacarem o contraste entre a interpretação cabralina do popular espanhol e aquela empreendida pelos poetas da terra, principalmente os da chamada “poesia neopopular”.

O que é interessante notar é que, junto à subtração dessa dimensão mágica, mítica, há também o esvaziamento da dimensão plástica, descritiva e visualmente concreta, restrita às metáforas da *flor* e da *renda*, poeticamente sugestivas mas imprecisas

²⁷⁶ Cf. JOSEPHS, 1998, p. 8-9.

²⁷⁷ “Estes sons negros são o mistério, as raízes que se cravam no limo que todos conhecemos, que todos ignoramos, porém de onde nos chega o que é substancial na arte. [...] // Assim, pois, o *duende* é um poder e não um fazer, é um lutar e não um pensar. [...] A saber, não é questão de capacidade, senão de verdadeiro estilo vivo; a saber, de sangue; a saber, de velhíssima cultura, de criação em ato. // Este ‘poder misterioso que todos sentem e que nenhum filósofo explica’ é, em suma, o espírito da terra [...]”. (Tradução nossa)

como definidoras de uma figura ou paisagem²⁷⁸; o que fica claro ao compararmos o poema de Cabral aos seguintes versos de Manuel Machado:

Sobre la arena, roja
de sol y sangre, en confusión de rotos
arros y correas,
derribados se agitan entre el polvo
caballo y picador... Y al palpitante
montón, convulso el toro
asesta, rebramando,
el duro cuerno hasta la cepa rojo.

... Y encuentra en el camino
nada..., la orla de un capote, sólo
una figura esbelta que se esquivo
jugando con su enojo...

Que se esquivo elegante
dejando desde el hombro
pender la rica seda... Y paso a paso
la sigue ciego, absorto,
hasta parar rendido,
el duro cuerno hasta la cepa rojo.²⁷⁹

Pode-se dizer que Machado *pinta* uma cena com o registro de cores, formas e movimentos. O poema é descritivo, e sua beleza se assenta na seleção dos elementos que, destacados do mundo concreto e recombinaos em poesia, assumem uma nova densidade e condição. O mesmo não acontece no poema de Cabral, em que não se conhecem cores nem formas, somente as mencionadas referências aos estilos dos matadores, que muito pouco dizem de suas aparências e da conformação plástica de suas corridas²⁸⁰.

²⁷⁸ Seria possível tomar a *flor* e sua imagem como símile da figura formada pelo entrelaçamento entre touro e toureiro, símile que ressurgirá como redemoinhos na cheia em “*El toro de lidia*”, poema que comentaremos no próximo capítulo. Mas em ambos os casos, tomados sob essa perspectiva, tais imagens remetem mais à inapreensibilidade do que à precisão plástica da *figura de lenha*.

²⁷⁹ “*La fiesta nacional*” (MACHADO *apud* COSSÍO, 1959, p. 130-131). [“Sobre a areia, rubra / de sol e sangue, em confusão de rotos / arreios e correias, / derribados se agitam entre a poeira / cavalo e picador... E ao palpitante / amontoado, convulso o touro / se atira, bramindo, / o duro corno até a cepa rubro. // ... E encontra pelo caminho / nada..., a borda de um *capote*, só / uma figura esbelta que se esquivo / jogando com sua ira... // Que se esquivo elegante / deixando desde o ombro / pender a rica seda... E passo a passo / a segue cego, absorto, / até parar rendido, / o duro corno até a cepa rubro.” (Tradução nossa)]

²⁸⁰ Ao comentar o espetáculo *Arena*, do *bailaor* sevilhano Israel Galván, Georges Didi-Huberman afirma que a obra “*utiliza rigorosamente la lidia de toros como paradigma rítmico – y no como tema iconográfico, de ahí la ausencia de los sempiternos accesorios, a menudo grotescos en una escena de teatro, tipo astas de toro, espada, muleta o traje de luces*” [“utiliza rigorosamente a lida de touros como *paradigma rítmico* – e não como tema iconográfico, daí a ausência dos sempiternos acessórios, normalmente grotescos em uma cena de teatro, como chifres de touros, espada, *muleta* e o traje de luzes” (Tradução nossa)] (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 31). O caso é análogo ao da poesia de Cabral, que toma a tauromaquia principalmente como *paradigma poético*, entendido o termo em sua acepção grega (ποίησις) de “fazer”, “fabricar”, “produzir”, “criar” e “representar” (Cf.

Tal diferença nos remete novamente a Crespo e Bedate (1964, p. 67), que destacam na visão cabralina do popular espanhol a profundidade, que deixa de lado o accidental para buscar o substancial. Mas também nos faz pensar na declarada incapacidade do poeta pernambucano em falar dessa Espanha “espiritual”, de apreendê-la pelo seu lado mágico, místico. Afinal, seria essa renúncia à figuração um sintoma da dificuldade do poeta para racionalizar aquilo a que é *incapaz de se fechar*, segundo suas próprias palavras? Ou seria justamente o desprezo pelo accidental e típico em face do substancial e profundo, o que também constitui um sintoma?

Talvez seja possível reelaborar essas questões ao considerarmos as estrofes restantes do poema, que introduzem *Manolete*, e que, podemos adiantar, contrastam com as quatro primeiras. Essa segunda parte também pode ser dividida em duas seções – a primeira, composta por quatro estrofes em que Manuel Rodríguez é apresentado, e a segunda, três quartetos em que a atuação do toureiro é convertida em lição de poesia. Vejamos a primeira delas:

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

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

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

o que à tragédia deu número,
 à vertigem, geometria,
 decimais à emoção
 e ao susto, peso e medida,²⁸¹

POESIA, POÉTICA), e não como *tema iconográfico*, como diz Didi-Huberman. A questão que se colocará adiante é em que medida o *paradigma poético* está relacionado com a plasticidade da corrida, principalmente quando se coloca em cena a figura de *Manolete*.

²⁸¹ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).



FIGURA 5 - *Manolete* na feira de Badajoz, 1947
Fonte: MIRA, 1984, p. 229.

Ao compararmos as formas como os matadores de “Alguns Toureiros” são apresentados, imediatamente identificamos algumas diferenças. Uma delas é que, ao contrário dos toureiros da primeira parte, *Manolete* não tem sua *praxis* metaforizada pelo cultivo de uma flor: ele *calcula*, atribuindo medidas exatas a seu ofício. Se considerarmos a advertência, na primeira parte do poema, de que a arte daqueles matadores é “graciosa, **porém** precisa”, “espontânea, **porém** estrita” (grifos nossos), podemos então concordar que, nesse caso, o verbo *cultivar* carrega consigo a noção preponderante de *crescimento*, *fertilidade*, *expansão*, algo como a “explosão domada” de que falamos no primeiro capítulo, compreensão reforçada pela flor “angustiosa de explosiva” de Miguel Báez. Por outro lado, esse *calcular* da segunda parte remete principalmente a uma noção de *contenção* tão evidente que exclui, pelo menos momentaneamente, qualquer referência ao *cultivo* e, com isso, à significativa imagem da *flor*. Tanto é assim que esta é de certa maneira substituída, se nos mantivermos no campo das figurações vegetais, pela referência praticamente oposta à “lenha seca de caatinga”, que, também de forma contrastante, já não é, à primeira vista, metáfora de uma atuação, de um modo de agir, mas a concretização de uma imagem, a figuração de um corpo que, ainda que indiretamente, nos lembra a “*figura esbelta que se esquiva elegante*” descrita no poema de Manuel Machado acima citado.

Tal substituição permite que, diferentemente de seus colegas anteriores, *Manolete* seja apresentado por meio de uma silueta anatômica, de *figura de lenha* com *nervos de madeira* e *punhos de fibra*, um símile de natureza visual que está em perfeito acordo com as descrições desse *diestro* efetuadas pela crítica tauromáquica²⁸²:

²⁸² É interessante observarmos outra descrição poética de *Manolete*, feita pelo poeta Gerardo Diego, que também faz uso de uma referência vegetal, contudo sem a aridez da “figura de lenha” e remetendo a uma planta típica da Espanha. Isso reforça o nosso comentário anterior que destaca a intenção cabralina de traduzir para a realidade brasileira as imagens tauromáquicas: “*Imagen del dolor, águila manca, / bajo sus plumas rojas atornilla / tu talle el encinar de Salamanca.*” [“Imagem da dor, águia manca, / sob suas plumas rubras forja / teu talle o *encinar* de Salamanca.” (Tradução nossa)] (DIEGO, 1999, p. 151). *Encinar* é uma plantação de *encinas*, espécie de azinheira comum na região mediterrânea, árvore alta que, apesar de frondosa, remete ao toureiro por lembrar sua impassibilidade, como esclarece Mariate Cobaleda (2009, loc. 2456-2466): “*El torero cordobés es encina de quietud clavada en la tierra de Salamanca (manoletina). Es la encina en la que Antonio Machado descubre la nobleza serena y sobria, la fortaleza humilde y perseverante, presente en el espíritu de España [...] metáfora de la perseverancia estoica, del silencio y de la seriedad serena que vence, desde su quietud, a vendavales, heladas, sequías y asperezas.*” [“O toureiro cordobês é *encina* de quietude cravada na terra de Salamanca (*manoletina*). É a *encina* em que Antonio Machado descubre a nobreza serena e sóbria, a fortaleza humilde e perseverante, presente no

Su toreo se ha depurado de tal modo que en su sencillez constituía su mayor impronta. [...] Normalmente, solía empezar sus faenas con unos estatuarios, pero con unos estatuarios tan especiales que el toro, ante el dulce girar de aquella muleta, volvía una y otra vez, sin que el torero abandonara la misma postura con que inició el trasteo. (MOZO, 1985, p. 116)²⁸³

Essa simplicidade e impassibilidade de estátua (FIG. 5), que o poeta traduz na rígida *figura de lenha*, serve, no entanto, de apoio à descrição de sua arte, de sua *poética*, concebida e modelada em conformação com sua constituição longilínea, dura e seca. E assim se estabelece e ressalta a diferença entre as representações de Manuel Rodríguez e dos demais toureiros, formas distintas de transportar para o poema aquilo que o poeta vê.

Para definirmos essa diferença, podemos tomar como apoio um comentário do próprio poeta:

[...] Existe uma grande confusão entre metáfora e imagem. Fulana com seu riso de pérolas. Isto é metáfora, porque quando você ri mostra os dentes. Se eu disser: você tem dentes como pérolas, isto é imagem. Há uma confusão fantástica em toda essa terminologia. (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 59)²⁸⁴

Sem entrarmos no mérito dessa “confusão”, o que envolveria um extensa reflexão teórica, que vai das *poéticas* clássicas à semiologia moderna, o que nos interessa é estabelecer uma distinção entre as naturezas preponderantemente *icônica* da “figura de lenha” – que chamamos *imagem* – e *analógica* do “cultivo da flor” – que chamamos *metáfora*; natureza que determina, no caso da associação metafórica,

espírito da Espanha [...] metáfora da perseverança estóica, do silêncio e da seriedade serena que vence, desde sua quietude, a vendavais, geadas, secas e asperezas”. (Tradução nossa)]

²⁸³ “Seu toureio se depurou de tal modo que de sua simplicidade ele constituía sua maior marca. [...] // Normalmente, costumava começar suas fainas com uns estatuários, porém com uns estatuários tão especiais que o touro, ante o doce girar daquela *muleta*, voltava uma vez e outra, sem que o toureiro abandonasse a mesma postura com que iniciou o *trasteo* [a condução do touro].” (Tradução nossa)

²⁸⁴ Cabral parece ter se baseado, salvo grande coincidência, na diferenciação estabelecida por Dámaso Alonso (1946, p. 39): “*Las plabras* (sic) ‘*imagen*’ y ‘*metáfora*’ se suelen emplear con valores diferentes y a veces poco delimitados. En todo lo que sigue, como en otros trabajos míos, llamo ‘*imagen*’ a la relación poética establecida entre elementos reales e irreales, cuando unos y otros están expresos (los dientes eran menudas perlas); llamo ‘*metáfora*’ a la palabra que designa los elementos irreales de la ‘*imagen*’, cuando los reales quedan tácitos (las perlas). Entre *imagen* y *metáfora*, así entendidas, hay infinitas gradaciones.” [“As palavras ‘*imagem*’ e ‘*metáfora*’ costumam-se empregar com valores diferentes e às vezes pouco delimitados. Em tudo o que se segue, como em outros trabalhos meus, chamo ‘*imagem*’ à relação poética estabelecida entre elementos reais e irreais, quando uns e outros estão expressos (os dentes eram pequenas pérolas); chamo ‘*metáfora*’ à palavra que designa os elementos irreais da ‘*imagem*’, quando os reais estão tácitos (as pérolas). Entre *imagem* e *metáfora*, assim compreendidas, há infinitas gradações.” (Tradução nossa)]

uma maior independência entre os termos, se comparada à contiguidade visual destacada pela aproximação imagética²⁸⁵. E tal diferenciação se torna relevante na medida em que nos permite utilizá-la para uma melhor compreensão da própria poética de Cabral.

3.2.1 Uma flor antiga

Como vimos anteriormente no primeiro capítulo, *flor* não é termo novo nessa poesia. Uma primeira e mais precisa definição a iguala ao *sonho* – “flor, / sonho fora do sono / e fora da noite” (MELO NETO, 2008, p. 49) – que, na visão do poeta, equivaleria ao poema:

[...] como a obra de arte, o sonho é uma coisa sobre a qual se pode exercer uma crítica. O sonho é como uma obra nossa. Uma obra nascida do sono, feita para nosso uso. O sonho é uma coisa que pode ser evocada, que se evoca. Cujas exploração fazemos através da memória. Um poema que nos comoverá todas as vezes que sobre nós mesmos exercermos um esforço de reconstituição. (MELO NETO, 2008, p. 666)²⁸⁶

Assim se estabelece a relação entre *flor* e *poesia*, à qual o poeta recorrerá várias vezes para se referir ao próprio ofício, como em *Os três mal-amados*, quando escreve que “a lucidez, [...] ela só, nos pode dar um modo novo e completo de ver uma flor, de ler um verso” (*Ibidem*, p. 40). Esse modo novo e lúcido de conceber (perceber, compreender e desenvolver) a poesia, até então ligada a uma dimensão onírica e imprevisível – basta lembrarmos que, na “Fábula de Anfion”, é o acaso que faz soar “o osso antigo / logo **florescido** / da flauta extinta” (*Ibidem*, p. 66, grifo nosso) – se dará efetivamente a partir da *mineralização* do poema, a substituição do vago e impreciso, ligado ao par *flor/sonho*, pela exatidão e a estabilidade sugeridas pela figura da *pedra* e sua condição *mineral*²⁸⁷, o que na prática significa a restrição da poesia à dimensão da linguagem, e o afastamento daquela de tudo o que é aparentemente alheio a esta:

²⁸⁵ Baseamos nossas definições nos conceitos definidos por Julio Pinto a partir da semiótica de Charles S. Peirce. (Cf. PINTO, 1995, p. 19-20, 24-27)

²⁸⁶ Há aqui uma importante afinidade entre a compreensão que Cabral tem do sonho e seus atributos plásticos e apolíneos tal como definidos por Nietzsche (2005; 2007). (Cf. Capítulo 1, p. 38).

²⁸⁷ Esse processo é definido na “Pequena Ode Mineral” (MELO NETO, 2008, p. 59): “Procura a ordem / que vês na pedra: / nada se gasta / mas permanece.”

É mineral o papel
 onde escrever
 o verso; o verso
 que é possível não fazer.

São minerais
 as flores e as plantas,
 as frutas, os bichos
 quando em estado de palavra.

[...]

É mineral, por fim,
 qualquer livro:
 que é mineral a palavra
 escrita, a fria natureza

da palavra escrita.²⁸⁸

Estamos aqui diante daquelas *palavras* separadas de suas origens psíquicas – a interioridade do poeta – e transformadas em *entidades funcionais* e *exteriores*, úteis à construção do poema²⁸⁹. E é a condição *mineral* da página em branco em que o poema se inscreve, a lucidez de uma atenção que a ilumina e esteriliza como o *sol* de Anfion, que as contrapõe, *diurnas*, à vaga fluidez do sonho e da noite, “poço onde vai tombar a aérea flor” (*Ibidem*, p. 71), oposta à outra, *terrestre*, que brota “de um chão mineral” (*Ibidem*, p. 53):

Neste papel
 logo fenecem
 as roxas, mornas
 flores morais;
 todas as fluidas
 flores da pressa;
 todas as úmidas
 flores do sonho.

(Espera, por isso,
 que a jovem manhã
 te venha revelar
 as flores da véspera.)²⁹⁰

Essa jovem e reveladora manhã – solar como se num *deserto* – é que permitirá, à poesia de Cabral, libertar a palavra *flor* da carga semântica acumulada por seu uso pela tradição poética²⁹¹; mas, principalmente, desvinculá-la de um tipo de poesia

²⁸⁸ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 72).

²⁸⁹ Cf. PEIXOTO, 1983, p. 41.

²⁹⁰ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 70).

²⁹¹ Cf. BARBOSA, 1975, p. 86-88; FRIEDRICH, 1991, p. 107.

ligada à expressão de sentimentos pessoais e a valores oníricos, inconscientes e noturnos, passando a ser, depois de sua negação pela palavra *fezes*, reabilitada simplesmente como “a palavra flor, verso inscrito no verso” de “Antiode” (MELO NETO, 2008, p. 77). Estaríamos assim diante do progressivo abandono de um uso “meramente figurativo” da *flor*, que faz com que ela deixe de ser uma “ilustração retórica” para existir apenas como *a fria e mineral palavra escrita*²⁹²:

Deste modo, indagando por uma poética da denotação, quando os elementos são destruídos em sua opacidade e recebem o impacto de uma constante dessacralização, João Cabral apontava, desde então, para aquilo que, mais tarde, virá a ser uma espécie de projeto permanente em sua poesia: a liquidação das relações metafóricas pela inclusão, no verso, de uma desmontagem reflexiva de suas próprias tessituras “poéticas”. (BARBOSA, 1974, p. 140)

Essa “desmontagem reflexiva” da metáfora levará mais tarde ao que o próprio crítico classifica como *ultranominalismo*, quando as palavras serão definidas em função de sua articulação interna no próprio texto, não importando mais, para a *significação*, as “associações imagéticas”, mas apenas o “compromisso anterior entre o escritor e o acervo instrumental com que pode contar” (BARBOSA, 1974, p. 147-148). Esse estágio da poesia de Cabral só será plenamente atingido em *A Educação pela Pedra* (1966); entretanto, como vimos no primeiro capítulo, João A. Barbosa já traça seu percurso desde a *despoetização* empreendida em “Alguns Toureiros” contra os perigos da livre expressão subjetiva e da “afetividade regionalista”, delimitando o poema no espaço da linguagem, situada à parte do *sujeito* e do *mundo*.

Isso aproximaria nossa leitura de “Alguns Toureiros” de um paradoxo, se não concordássemos com o fato de que o poema configura antes uma dialética do que uma contradição²⁹³. Afinal, se por um lado podemos remeter o *cultivo da flor* ao universo tauromáquico, a partir das ideias de *adorno*, *invenção* e *engenho* vinculadas aos termos *floreo* e *florearse*²⁹⁴, e que ressaltam a dimensão artística do enfrentamento homem/touro (abertura do poema ao mundo, portanto); por outro podemos restringi-lo ao universo semântico da própria poesia cabralina (adesão mais efetiva à linguagem), constituindo assim uma referência à poética superada

²⁹² Cf. BARBOSA, 1974, p. 140.

²⁹³ Cf. LIMA, 1995, p. 229; MERQUIOR, 1997, p. 90-95, 127.

²⁹⁴ Cf. Capítulo 1, p. 23.

pelo rigor da “figura de lenha” de *Manolete*²⁹⁵, que por sua vez, além da figuração do matador que impressionou Cabral quando de sua chegada à Espanha, também seria, seguindo o movimento dessa dialética, uma autorreferência à *poética mineralizada* a que o poeta almeja, algo como um *Anfion* bem-sucedido ou, no extremo, o próprio *deserto*, ao qual o toureiro é efetivamente equiparado. E é nesse movimento dialético de *abertura* e *recolhimento*, como define José Guilherme Merquior (1997, p. 90-91), que por fim o poema se constitui, quando considerados todos os elementos colocados em ação.

3.2.2 Uma visão da linguagem

Para um leitor familiarizado com a poesia de João Cabral de Melo Neto, a palavra *flor*, traçando os limites de um espaço restrito à dimensão da linguagem, remeterá a suas demais ocorrências ao longo dessa obra, sugerindo duas possibilidades de leitura convergentes, já que o termo pode se referir tanto a uma poesia de expressão subjetiva, vinculada à tradição lírica e equiparada à fluidez do sonho – principalmente quando colocado em oposição a outros termos que, no contexto dessa mesma obra, fazem referência a uma poesia objetivamente construída – quanto à palavra *mineralizada* pela lucidez e pela atenção que, liberada de sua antiga carga semântica, assume a *significação* adquirida na relação com as outras palavras que a circundam, o que, no caso de “Alguns Toureiros”, remeteria justamente à possibilidade de se tomar essa *flor* como referência a um tipo de poesia superado por um outro, representado pela *figura de lenha*. Isso aprisionaria nossa leitura numa interminável circularidade, se a expressão adversativa não indicasse que, apesar de *flor*, ela é “**porém** precisa e estrita” (grifo nosso), o que a coloca num estágio mais avançado – no sentido proposto por essa poética – em relação a sua antiga condição, ligada a um lirismo subjetivo e tradicional. Assim, o *cultivo* dessa *flor* seria tanto uma referência ao que deve ser superado quanto àquilo

²⁹⁵ Nesse caso, *floreo* e *florearse* assumiriam o significado de *enfeitar*, *decorar*, análogo ao “perfumar a flor” criticado pelo poeta nas estrofes finais do poema; analogia confirmada pelas palavras do próprio Cabral: “Ele perfuma a flor. É como se você planta uma rosa e depois acha que a rosa não está cheirando o suficiente e aí põe, em cima da rosa, perfume de rosas para ela cheirar mais (risos). Eles perfumam o poema. Existem toureiros que fazem isso também, **floreiam** demais o jogo” (MELO NETO, 1994, p. 5, grifo nosso).

que efetivamente o foi pela lucidez com que foi trabalhada²⁹⁶, movimento *metapoético* que confere complexidade ao termo, mesmo estando restrito às relações denotativas da linguagem.

Por sua vez, os adjetivos *deserto*, *agudo*, *mineral* e *desperto* que apresentam *Manolete* também constituem um repertório repetidamente utilizado²⁹⁷ para designar a precisão, a concisão e a objetividade almejadas por essa poesia²⁹⁸, mantendo assim, em função de sua reincidência, a leitura atrelada aos limites do *metapoema*. O mesmo ocorre em relação ao *cálculo* empreendido pelo toureiro que, como um *engenheiro*²⁹⁹, dá forma precisa (*número*, *geometria*, *peso* e *medida*) àquilo que em princípio é fluido e vago³⁰⁰. Isso faz com que mais uma vez transpareça o caráter dialético do poema, seu jogo simultâneo de inclusão e exclusão, já que, ao caracterizar *Manolete* como “o que **melhor** calculava” e “com **mais** precisão” (grifos nossos), tais versos não só apontam o *calcular* como elemento inerente à tauromaquia, mas também o inserem no *cultivar* praticado pelos outros toureiros, ressaltando contudo que, no caso de Manuel Rodríguez, esse traço supera, em qualidade e quantidade, os dos demais matadores. Isso reforça a compreensão de que não estamos diante de uma *flor* tal qual definida nos primeiros poemas cabralinos, mas sim de uma *flor* “*pós-Antiode*”, ou seja, já *mineralizada*, cujo *cultivo* se aproxima do *cálculo* pela rigorosa atenção com que é elaborada e contida; e de que a atuação de Manolo González, Pepe Luís e os demais *diestros* citados nos

²⁹⁶ “Um remanescente obstinado, vindo de todas as escritas precedentes e do passado mesmo de minha própria escrita cobre a voz presente de minhas palavras”, nos diz Roland Barthes (2000, p. 16).

²⁹⁷ As “vinte palavras sempre as mesmas” de que o poeta conhece o funcionamento (MELO NETO, 2008, p. 55).

²⁹⁸ Podemos citar, a título de exemplo, “O Poema” e a “Pequena Ode Mineral”, de *O Engenheiro* (MELO NETO, 2008, p. 52-53, 59-60), e toda a coletânea *Psicologia da Composição*, com destaque para a “Fábula de Anfion” (*Ibidem*, p. 63-68), além do poema “Uma Faca só Lâmina” (*Ibidem*, p. 181-191), em que aridez e agudeza de encontram na “imagem de uma faca / reduzida à sua boca” e “entregue inteiramente / à fome pelas coisas / que nas facas se sente” (*Ibidem*, p. 182).

²⁹⁹ Além do poema presente na coletânea homônima, em que “esquadro”, “desenho”, “projeto” e “número” definem o caráter calculado da atividade desse construtor, a “Fábula de Anfion” também o faz, não só pela referência ao arquiteto mitológico de Tebas, mas também por expressões como “mudo cimento”, “tijolos”, “liso muro, e branco”, “leve laje”. Também é importante mencionar a fala de Raimundo, em *Os Três Mal-Amados*, que considera como *objeto sólido, preciso e inalterável* “um poema, um desenho, um cimento armado”. (Cf. MELO NETO, 2008, p. 39, 45-46, 63-68)

³⁰⁰ Podemos atribuir essa condição à *tragédia*, à *vertigem*, à *emoção*, ao *susto* e, no limite, à linha que separa e define o roçar entre *vida* e *morte*, visto que, no primeiro capítulo, apontamos essa relação entre o líquido e o fluido, contra os quais o poeta estabelece a pedra como uma barreira de lucidez, e a morte, contra a qual o toureiro opõe – e impõe – sua arte.

primeiros versos ilustra uma *poética* valorizada por essa poesia e seu autor, que contudo pode – e deve – ser aperfeiçoada e intensificada³⁰¹.

Assim, pode-se dizer que *Manolete* – também introduzido por uma partícula adversativa: “**Mas** eu vi Manuel Rodríguez” (grifo nosso) – e sua significação superam não somente a *flor* e seu lirismo tradicional – afinal, já superado pelos matadores inicialmente citados – mas também sua versão rigorosa e precisa que as primeiras estrofes do poema apresentam, constituindo uma *mineralização* ainda mais radical, comprovada pelo advérbio que intensifica o vazio, a aridez, a sutileza penetrante e lúcida com os quais ele nos é apresentado: “o **mais** deserto, / o toureiro **mais** agudo, / **mais** mineral e desperto” (MELO NETO, 2008, p. 134, grifos nossos). E o resultado dessa intensificação é que, a partir do momento em que esse matador entra em cena, *tragédia*, *vertigem*, *emoção*, *susto*, *vida* e *morte* – ingredientes tauromáquicos até então negligenciados pelo poema – surgem com a clareza e a nitidez de sua nomeação explícita; ao contrário das estrofes anteriores, em que a graça, a doçura e a *espontaneidade fácil* se sobrepõem à *angustiosa explosão*. E o efeito dessa poética radicalmente *mineralizada* é a maior evidência do objeto tomado pelo poema e transportado a sua máquina de linguagem – a tauromaquia, no caso. Diferença exemplarmente demarcada, como já ressaltamos, pela substituição da metáfora da *flor* pela mais estrita figuração de uma imagem.

O ser deserto e mineral que, em relação à poesia cabralina, situa e caracteriza *Manolete* como exemplo de lucidez e precisão adquire expressão concreta na “figura de lenha seca de caatinga” que remete, de uma só vez, às ideias de concisão e dureza, e resulta, metaforicamente falando, da constante exposição da matéria orgânica, mole e perecível, à aridez de uma paisagem solar e mineral – como a caatinga brasileira – que a escava e reduz ao núcleo mais coeso e resistente³⁰²; como o esterilizante “sol do deserto” da “Fábula de Anfion”, que converte todo o vegetal a “uma terra branca / e ávida / como a cal” (MELO NETO, 2008, p. 63-64),

³⁰¹ Segundo Othon Moacir Garcia, “Manolete é **sobre-excelente**” (1958, v. 10, p. 95, grifo nosso), expressão que reforça nossa leitura.

³⁰² Cf. Marta Peixoto (1983) destaca essa passagem do orgânico ao mineral como índice de adesão à lucidez e à racionalidade na poesia de Cabral.

um “pomar às avessas”³⁰³ em que nada mais floresce além do vazio; paisagem árida e solar como uma página em branco:

Neste papel
pode teu sal
virar cinza;

pode o limão
virar pedra;
o sol da pele,
o trigo do corpo
virar cinza.³⁰⁴

O efeito dessa ávida lucidez sobre a imagem do toureiro é sua redução ao essencial, à nervura de madeira e fibra que identifica sua impassibilidade – que não se confunde com indiferença – e também o vigor e a rigidez com que seus “punhos secos” calculam os gestos mínimos e exatos que conformam sua “plástica dureza”³⁰⁵, sua figura longilínea que se faz presente por subtração, pela depuração de seus movimentos. Mas, se aprofundarmos o sentido dessa leitura, atrelada aos limites da *metapoesia*, o fim para o qual essa lucidez aponta é a conversão do toureiro num dispositivo do poema, cuja *significação* se limita à engrenagem de que faz parte, e cuja função é remeter o mundo exterior a tal mecanismo (e não o contrário), para que ele “não fique rodando no vazio”, como adverte Cabral³⁰⁶. Assim, *Manolete* se converte em exemplo de uma poética procurada desde *O Engenheiro e Psicologia da Composição*, poética de economia e precisão, de máximo controle sobre a obra e sobre os elementos que nela se manifestam, de construção de um objeto estético a partir da exterioridade da linguagem, e de ocultação da subjetividade ou da interioridade que o concebe e produz. E a evidência de sua figura, ao mesmo tempo incisiva e contida, mas principalmente exata e precisa, é um exemplo dessa poética, o que lhe confere a dimensão didática que o faz ultrapassar em importância os demais toureiros, como atestam as três últimas estrofes que encerram o poema:

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

³⁰³ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 72-73).

³⁰⁴ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 70).

³⁰⁵ Cf. LIMA, 1995, p. 301.

³⁰⁶ Cf. carta a Clarice Lispector citada nas páginas 76 e 77.

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.³⁰⁷

Entretanto, além de reforçar o caráter econômico e disciplinado dessa atuação, tal passagem também confirma a questão levantada por nossa leitura quanto ao caráter positivo, no contexto da poesia de Cabral, da *flor* como metáfora da atividade artística e, por consequência, poética. Tanto é assim que *Manolete* também a cultiva, porém de forma tão calculada, tão radicalmente depurada, que sua atuação transita para além do seu objeto e converte-se em demonstração, em lição para outros artistas e poetas, confirmando não só o sentido *metapoético* de “Alguns Toureiros”, já claramente indicado pelas escolhas semânticas, mas também seu caráter autocrítico em relação à obra da qual faz parte. E a passagem do *cultivo da flor* à *figura de lenha*, da ilustração sugestiva à figuração precisa, ilustra bem essa transição.

Isso nos faz refletir sobre a afirmação de João A. Barbosa de que estaríamos diante de um elogio da “despoetização”³⁰⁸. A expressão se aplica, no caso, à poética denotativa anteriormente citada, em que a progressiva desmontagem das relações metafóricas resultaria mais tarde no que o próprio crítico denomina *ultranominalismo*³⁰⁹, e se realizaria nesse trânsito *flor-lenha*, organicidade tornada mineral. Contudo, se tomarmos rigorosamente o que dizem as últimas estrofes, veremos que elas não falam em “desperfumar a flor”, mas em impedir que seu perfume flua livremente; em domá-la com atenta impassibilidade, ou *calculadamente cultivá-la*. Essa contenção metafórica, extrema a ponto de se tornar redução à própria linguagem, se *traz a flor escondida*, no entanto não a abole, assim como a *explosão*, mesmo domada, permanece. Portanto, o resultado dessa depuração não é o poema limpo de si mesmo, mas daquilo que, por excessivo e conseqüentemente desnecessário, não passa de *fraude* ou *ilusão de poema* – “floreio”, nas palavras do

³⁰⁷ “Alguns toureiros” (MELO NETO, 2008, p. 134).

³⁰⁸ Cf. BARBOSA, 1974, p. 140-141.

³⁰⁹ Cf. BARBOSA, 1974, p. 147-148.

próprio poeta. Isso incluiu não somente as propriedades denotativas e conotativas das metáforas e imagens, mas também as falsas presenças que sugerem ou mascaram falsas ausências. Afinal, ao lidar no limite extremo de sua arte, o poeta, transportado a condição análoga à do toureiro, imprime um cálculo rigoroso ao “fluido aceiro” que o separa daquilo que Michel Foucault definiria como *o ser bruto da linguagem*, um roçar arriscado, de uma só vez proximidade e distância, em que é preciso impor o mais apurado controle para não *enfeitar* a obra nem ser por ela remetido ao vazio da inexistência³¹⁰. E é por essa necessidade “vital” de calcular com precisão que *Manolete*, ao depurar sua arte, tem sua própria imagem depurada no poema, tornando-se mais evidente aos olhos de quem o lê, corporificado em sua esguia e ascética *figura de lenha*.

3.2.3 A linguagem desdobrada do visível

Merleau-Ponty³¹¹ nos adverte que *a visão é um movimento dos olhos* – “Só se vê o que se olha” (2004, p. 16). No entanto, esse não é um movimento cego, simples reflexo: *a visão se antecipa nele*, pois tudo o que é visto está previamente assinalado como uma possibilidade – o mundo visível e dos movimentos projetados “são partes totais do mesmo Ser” (*Ibidem*, p. 16). É que “o próprio olhar é incorporação do vidente no visível” (*Idem*, 1992, p. 128): entre o *sujeito que vê* e o *objeto que é visto* se coloca uma espessura, uma “carne” que promove a comunicação entre ambos. Por isso, não se pode ver – nem sonhar ver – o *objeto* em sua absoluta *nudez*, pois ele está *envolvido e vestido* pelo próprio olhar, constitutivo da visibilidade do visível e da corporeidade do vidente. Este, mergulhado naquele, realiza o paradoxo de um corpo que ao mesmo tempo vê e é visto, que olha todas as coisas e também se olha, que se vê vidente, visível para si mesmo. Tal paradoxo, contudo, se desdobra em outro, pois esse mesmo corpo conta-se entre as coisas que vê e entre as quais se move, torna-se uma delas, tem a coesão dessas coisas, inserindo-se no “tecido do mundo” que o cerca ao mesmo tempo que este se torna um prolongamento seu, tecido em que as coisas se “incrustam” e que

³¹⁰ Cf. FOUCAULT, 2009, p. 220-224.

³¹¹ Cf. MERLEAU-PONTY, 1992, p. 131-132; 2004, p. 16-17.

preenche o mundo das coisas. E esses paradoxos, ou inversões, como nos fala o filósofo, são “maneiras diversas de dizer que a visão é tomada ou se faz do meio das coisas, lá onde persiste, como a água-mãe no cristal, a indivisão do senciente e do sentido” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17).

Assim podemos dizer que o *Manolete* com o qual nos deparamos em “Alguns Toureiros” não se revela em sua absoluta nudez, mas *vestido* e *envolvido* com o olhar do poeta que, num único gesto, dele se aproxima e compõe sua imagem, transportando-o da ensolarada e colorida arena para a também ensolarada página branca em que o poema se faz. Tal identificação se confirma pela semelhança entre suas respectivas poéticas, destacada pelos termos e expressões em comum que as caracterizam (deserto, mineral, desperto etc.), semelhança que não é anterior ao olhar do poeta, mas que resulta justamente dele:

A visão não é a metamorfose das coisas mesmas em sua visão, a dupla pertença das coisas ao grande mundo e a um pequeno mundo privado. É um pensamento que decifra estritamente os signos dados **no corpo. A semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação.** (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 26, grifo nosso)

Assim *Manolete* é visto como semelhante, o que também acaba por nos dizer como o poeta se vê, ou pelo menos a sua *persona poética*. Afinal, o próprio Cabral sugere essa proximidade:

[...] eu o vi tourear... era realmente uma coisa inesquecível, sabe? Eu tinha um amigo que era amigo dele, que me disse: “Que pena você não ter conhecido Manolete, eu não vi duas pessoas tão capazes de ser amigas uma da outra”. Ele disse que, se eu conhecesse Manolete, se o tivesse conhecido, eu seria o maior amigo de Manolete e o Manolete seria meu maior amigo. Ele dizia que nossas personalidades rimavam. (MELO NETO, 2009, p. 83)

Esse reconhecimento pode se dar em diferentes frentes que, no entanto, se complementam. Uma delas é a que nos permite aproximar poesia e tauromaquia, pois se o poeta vê nas corridas elementos equivalentes ao seu ofício, como a dimensão estética, também vê na poesia traços identificados com as corridas de touros, como por exemplo o “fazer no extremo, onde o risco começa” (MELO NETO, 2008, p. 318)³¹². Assim, compreender os componentes da arte tauromáquica amplia as possibilidades de leitura dos poemas que nela se reconhecem. Esse

³¹² “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, em *A Educação pela Pedra*.

reconhecimento nos conduz a outro, ao considerarmos a relação entre poeta e toureiro e a forma como ambos se inserem no espaço de suas atuações, o que nos permite estabelecer semelhanças entre a *figura* do matador que se apresenta nas corridas e o *eu*, *empírico* ou *poético*, que constitui o poema. Afinal, tanto para a poesia mineralizada de Cabral quanto para a tauromaquia estática de *Manolete*, parece fundamental, além do gesto contido, desviar o touro (ou o poema) de si³¹³, lição que o poeta confessa ter aprendido com o toureiro:

[...] Manolete me ensinou muito em matéria de poesia. Ele toureava de uma maneira essencial. Ele não dava um passo a mais, tinha um mando dos touros... Porque o segredo do toureiro é você botar o pano, mas o pano não é para você fugir do touro, o pano é para você desviar o touro de você... (MELO NETO, 2009, p. 83)

Esse desvio, se por um lado afasta o animal, por outro coloca em evidência o próprio toureiro. Isso é o que já nos indicava, ainda enrijecido pelo antigo dogmatismo³¹⁴, José Bergamín (1961), que se referia ao *toreo* plástico de Juan Belmonte, de movimentos lentos, estáticos e retos, que desviam o touro sem que o toureiro se retire, como estilização, amaneiramento, falso estoicismo diante da morte, denunciando como seu principal objetivo impressionar o público³¹⁵. O próprio Belmonte confessaria que “*Cuando quiero engañar al público, junto los pies*”³¹⁶ (BELMONTE *apud* BERGAMÍN, 1981, p. 34), se referindo provavelmente à plástica rigidez da figura que, assim erigida em postura esguia, tornava mais justo o passe, fazia passar mais próximo o touro, intensificando a emoção da corrida pelo aparente aumento do risco³¹⁷. No entanto, posteriormente, o próprio Bergamín iria rever sua opinião, reconhecendo nessa maneira de tourear um inovador valor estético, e não uma tentativa de simular uma falsa valentia. De qualquer forma, esse reconhecimento artístico não abole o fato de que nesse retirar-se pela imobilidade a figura do toureiro se evidencia; na verdade, é justamente essa dimensão estética um dos fatores que tornam sua figura evidente, como o próprio Bergamín nos esclarece:

³¹³ No caso do poeta, compreendemos esse desvio como o *não falar de si*, ou o *antilirismo* ao qual temos nos referido.

³¹⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 109.

³¹⁵ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 93.

³¹⁶ “Quando quero ganhar o público, junto os pés”. (Tradução nossa)

³¹⁷ É interessante lembrarmos que, por suas próprias características fisiológicas e comportamentais, o touro tende a fixar-se no objeto que inicialmente chamou a sua atenção, e que, depois de fixada, esta dificilmente se desvia. Assim, ao ficar parado, o toureiro evita chamar a atenção do touro para si e desviá-la do *engaño*, a capa ou a muleta, o que, na maioria das vezes, é mais seguro que se mover.

La emoción del toreo no se produce para el espectador sino cuando el torero logra apagar enteramente su propia existencia personal, oscura, enmascarándola con las luces del traje que la inmortaliza: con esa prodigiosa y mágica ilusión de su burla en la que se escamotea a sí mismo. Y esta burla torera, al escamotearnos luminosamente con la revelación poética de la figura del torero y su figuración por la suerte que ejecuta, su propia vida singular, sombría, insignificante, afirma el toreo como cosa maravillosa; “maravillosa visión” traspasada de su propio sentido y significado trascendente. (BERGAMÍN, 1994, p. 15)³¹⁸

O que a passagem nos revela é que, durante a corrida, a evidência do toureiro se dá não por sua simples presença ou pela intensidade do risco que corre³¹⁹, mas pela figuração poética do seu gesto – mesmo o gesto de imobilizar-se – que é seu corpo desenhado na arena e transformado em linguagem. Em outras palavras, ao se ausentar como existência pessoal (sombria, nos diz Bergamín; noturna, nos diria Cabral) o toureiro se faz presente como figura luminosa e solar (nos dizem os dois), afirmando nesse gesto a própria tauromaquia. Portanto, parece adequado que, diante de uma corrida autêntica, apesar de *não se dar em espetáculo*³²⁰, a figura do matador se evidencie, não como promoção de uma personalidade, mas como produto de uma arte:

³¹⁸ “A emoção do toureio não se produz para o espectador senão quando o toureiro logra apagar inteiramente sua própria existência pessoal, obscura, emascarando-a com a luzes do traje que a immortaliza: com essa prodigiosa e mágica ilusão de sua burla na qual se escamoteia a si mesmo. E esta burla toureira, ao escamotear-nos luminosamente com a revelação poética da figura do toureiro e sua figuração pela sorte que executa, sua própria vida singular, sombria, insignificante, afirma o toureio como coisa maravilhosa; “maravilhosa visão” traspasada de seu próprio sentido e significado transcendente.” (Tradução nossa)

³¹⁹ Citando Gilles Deleuze (1974, p. 152), Didi-Huberman (2008, p. 120) nos adverte: “*El acontecimiento tauromáquico no será la cornada, sino más bien lo ‘puro expresado’ que nos avisa en su desvío*” [“O acontecimento tauromáquico não será a cornada, mas sim o ‘puro expresso’ que nos dá sinal em seu desvio” (Tradução nossa)]. Assim como José Bergamín (1994, p. 11): “*La cogida – y, sobre todo, si es mortal – es siempre un accidente que no significa absolutamente nada más que un accidente: desdichado, desdichadísimo para el que lo padece; terrible para el que lo ve; pero que, por decirlo así, rompe el juego torero, se sale de él, lo contradice y lo traiciona.*” [“A cornada – e, sobretudo, se é mortal – é sempre um acidente que não significa absolutamente nada mais que um acidente: desditoso, ‘desditosíssimo’ para quem o sofre; terrível para quem o vê; porém que, por assim dizer, rompe o jogo toureiro, se retira dele, o contradiz e o atraiçoa.” (Tradução nossa)]

³²⁰ Em “Poesia e Composição” (1952), ao caracterizar os poetas que preferem a *inspiração* ao *trabalho de arte*, Cabral se refere ao “escritor que se dá em espetáculo juntamente com sua obra” (MELO NETO, 2008, p. 710), entendendo que, nesses casos, o poema funciona como a “expressão de uma personalidade”, a “cristalização de um momento, de um estado de espírito” do autor, e não como um objeto artístico cuja validade dispensa a presença do seu criador. Também em “Da função moderna da poesia” (1954) Cabral utiliza a expressão “dar-se em espetáculo” para se referir aos autores de poesia *intransitiva*, objeto de autoconhecimento. (Cf. MELO NETO, 2008, p. 708-710, 736)

Todo esto diréis que son figuraciones mías, imaginaciones irreales. Pues ¿qué hay en el toreo, cuando es arte, que no lo sea? En el mundo imaginario, irreal, ilusorio, del toreo, como en el de todo arte vivo, creador (poético); como en el baile y el cante que también lo son. Si esto no fuera así, el arte y juego y fiesta del toreo no sería más que una bárbara y ritual matanza: como para muchos, muchísimos que quieren entender o comprender sin sentirlo, lo es. (BERGAMÍN, 1981, p. 24)³²¹

Essa é uma das razões pela qual, ao nos perguntarmos o que o poema vê, nos deparamos, por entre flores e toureiros, com *Manolete*, pois o poema vê a linguagem com a qual a corrida se faz arte, jogo e festa. Não uma linguagem neutra, mas que se identifica com a linguagem da própria poesia que a vê e que nela se incorpora, linguagem vidente e linguagem visível, outra razão de sua evidência. E é exatamente por constituir uma linguagem exata e precisa, equivalente à exatidão e à precisão da linguagem que a vê e revela, que a figura de *Manolete* – cuja poética se baseia na contenção de si mesmo e na depuração de seus movimentos, a ponto de quase aboli-los, num claro sentido de ausentar-se do espetáculo para que a criação artística vigore soberana – tem ao final sua imagem ainda mais evidenciada que a de outros toureiros, pois, mais intensamente que as deles, a sua é a imagem da obra, não a do artista, exatamente como no poema cabralino, que nos fala do toureiro, e não do homem.

No entanto, é preciso salientar que esse retirar-se para que se ilumine o *toreo* não significa apagar de todo a individualidade para que se afirme uma tauromaquia universal. Disso nos fala Juan Belmonte (*apud* BERGAMÍN, 1981, p. 30) ao afirmar, remodelando o dito de Buffon³²², que o mais importante na corrida “*es el acento personal que en ella pone el lidiador. Es decir, el estilo. El estilo es también el torero. Se torea como se es.*”³²³ Contudo, tal afirmação se choca com a de José Bergamín (1994, p. 17), que sentencia: “*El único valor torero es el estilo. Y el estilo no es el*

³²¹ “Tudo isto direis que são figurações minhas, imaginações irreais. Pois, o que há no toureio, quando é arte, que não o seja? No mundo imaginário, irreal, ilusório, do toureio, como no de toda arte viva, criadora (poética); como no baile e no canto que também o são. Se isto não fosse assim, a *arte e jogo e festa* do toureio não seria mais que uma bárbara e ritual matança: como para muitos, muitíssimos que querem entender ou compreender sem senti-lo, o é.” (Tradução nossa)

³²² “O estilo, é o próprio homem” (BUFFON *apud* COMPAGNON, 2001, p. 166).

³²³ “é o acento pessoal que nela põe o *lidiador*. Quer dizer, o estilo. O estilo é também o toureiro. Se toureia como se é.” (Tradução nossa)

*torero, sino el toreo mismo.*³²⁴ Assim, é preciso compreender o significado desse conceito cuja definição o próprio Bergamín nos oferece³²⁵:

Aquel personaje teatral de Lope – una mujer – que decía “que hay hombres de tal donaire / que tienen alma en el aire / de cualquier movimiento”, afirmaba, definía la figura humana como figuración torera o bailarina; afirmándola, como añadiría Calderón, “siguiendo el dictamen del aire que la dibuja”. Y así se dibuja, se define, por el aire, por el alma, por el tiempo, que es su movimiento en el espacio visible, el baile y el toreo. Uno y otro son y tienen “alma en el aire de cualquier movimiento”. Y esa alma corporizada en una figura inmortal de baile o de toreo es su estilo, el estilo: donaire, o don de alma. (BERGAMÍN, 1994, p. 17)³²⁶

Segundo a passagem, o estilo é a *incorporação da alma na figura imortal do toureiro*, definição problemática, quando a aproximamos do olhar desmistificador com que a poesia de Cabral apreende a tauromaquia. Porém, se tomarmos a materialidade do corpo como elemento comum tanto à visão cabralina quanto à compreensão bergaminiana, talvez possamos compreender o termo como a manifestação particular, por isso incorporada, de algo que ultrapassa o corpo individual; um “desvio em relação ao uso corrente”, nos sugere Compagnon (2001, p. 168), que transporta esse corpo de sua dimensão comum, familiar, para outra a que frequentemente denominamos *arte*; algo como aquilo a que Aristóteles se refere em sua *Arte Retórica*:

[...] o afastamento do sentido corrente faz um discurso parecer mais solene [elevado]. Na verdade, as pessoas sentem perante falantes estrangeiros e concidadãos o mesmo que com a expressão enunciativa. É necessário, portanto, produzir uma linguagem não familiar [estranha], pois as pessoas admiram o que é afastado, e aquilo que provoca admiração é coisa agradável. (ARISTÓTELES, 2005, p. 245)

Assim, podemos compreender o movimento do toureiro como uma ação que se desvia do seu sentido usual, que seria simplesmente evitar o touro e seu ataque,

³²⁴ “O único valor toureiro é o estilo. E o estilo não é o toureiro, senão o próprio toureiro.” (Tradução nossa)

³²⁵ Antoine Compagnon (2001, p. 170) nos alerta para essa ambiguidade do termo em seu uso contemporâneo, em que “ele é *objetivo*, como código de expressão, e *subjetivo*, como reflexo de uma singularidade”.

³²⁶ “Aquela personagem teatral de Lope – uma mulher – que dizia ‘que há homens de tal donaire [graça, garbo, galhardia] / que têm alma no ar [jeito, modo, maneira] / de qualquer movimento’, afirmava, definia a figura humana como figuração toureira ou bailarina; afirmando-a, como acrescentaria Calderón, ‘segundo a ordem do ar que a desenha’. E assim se desenha, se define, pelo ar, pela alma, pelo tempo, que é seu movimento no espaço visível, o baile e o toureiro. Um e outro são e têm ‘alma no ar de qualquer movimento’. E essa alma corporificada em uma figura imortal de baile ou de toureiro é seu estilo, o estilo: donaire, o dom da alma.” (Tradução nossa)

para converter-se num gesto cujo fim dobra-se sobre si mesmo³²⁷, gesto *estranho* que é a fonte da admiração e, por consequência, da emoção ou do prazer estético. E nesse desvio a esquiva do matador se converte em *estilo* e, portanto, em *toreo*.

Mas, se o estilo é o *toreo*, também é o toureiro, como nos lembra Belmonte. E assim, mais uma vez nos vemos diante de um movimento dialético em que os termos se afastam e se interpenetram, se modificam e se substituem³²⁸, quando o próprio Bergamín nos adverte para a dimensão pessoal desse jogo que se converte em arte a partir de um conjunto universal de leis e regras³²⁹, como um *fazer* que se converte num *dizer*.

[...] Se puede y se debe suponer que el toreo, todo el toreo, se hace para dominar al toro, ganándole en el juego de la vida y la muerte: salvando la vida el matador para darle la muerte al toro. Este principio y fin de la lidia y juego del toreo tiene de base, efectivamente, su eficacia. Hasta aquí estamos en “el hacer” torero. Pero este hacer el toreo, bien o mal según su eficacia, se expresa, se dice de diverso modo según sea su hacedor o ejecutante. De aquí el que se pueda hablar de su valoración estética, artística y no solamente deportiva. De su norma y su forma. Hay toreros y toreros, claro es. Con estilo propio y personal. Los esquemas del arte de torear son demasiado simples para que su sola ejecución, por exacta que sea, pueda decir su valor artístico.

[...]

Vemos, pues, que en “el hacer” del toreo su eficacia misma se supera por su expresión, por su dicción viva de las suertes. En todas y cada una de las suertes, el torero, no solamente hace el toreo al ejecutarlas, sino que lo dice; y lo dice (si es un buen torero de veras) con estilo propio; con singular y particularísimo estilo o forma de decirlo, que es lo que da plasticidad – permanente en lo fugitivo – a un lance que decimos bello o perfecto. (BERGAMÍN, 1994, p. 21-22)³³⁰

³²⁷ Quanto a isso, o comentário de Didi-Huberman (2008, p. 119) é esclarecedor: “Los remates del baile flamenco, como pases tauromáquicos, prodigan movimientos contorneados sobre sí mismos, bucles interrumpidos o suspendidos en el aire. Lo contrario de representar una acción orientada, provista de fin. O mejor, desorientación repentina del gesto y de cuanto se esperaba de él.” [Os remates do baile flamenco, como passes tauromáquicos, prodigalizam movimentos contornados sobre si mesmos, *cachos* interrompidos ou suspensos no ar. O contrário de se representar uma ação orientada, provida de fim. Ou melhor, desorientação repentina do gesto e de quanto se esperava dele.” (Tradução nossa)]

³²⁸ Vimos no capítulo anterior que a tauromaquia constitui um jogo de mudanças e substituições entre os *engaños* (a capa e a *muleta*), o touro e o toureiro, que se alternam seguidamente.

³²⁹ “Para calificar de bueno o malo “el hacer” el toreo tiene que ponerse, o suponerse, como hizo Pepe Illo, un arte o ley de su ejecución y consiguiente cumplimiento” (BERGAMÍN, 1994, p. 21). [“Para qualificar de bom ou mau ‘o fazer’ o toureio tem que se por, ou supor-se, como fez Pepe Illo, uma arte ou lei de sua execução e consequente cumprimento”. (Tradução nossa)]

³³⁰ “[...] Pode-se e deve-se supor que o toureiro, todo o toureiro, se faz para dominar o touro, vencendo-o no jogo da vida e da morte: salvando a vida o matador para dar a morte ao touro. Este princípio e fim da luta e jogo do toureio tem como base, efetivamente, sua eficácia. Até aqui estamos no ‘fazer’ toureiro. Porém este fazer o toureio, bem ou mal segundo sua eficácia, se expressa, se *diz* de modo diverso segundo quem seja seu fazedor ou executante. Daí que se possa falar de sua valorização estética, artística e não somente desportiva. De sua norma e sua forma. Há

Num único gesto – que, como nas referências à poesia de Cabral, se dá pela coincidência de um *dizer* e um *fazer* – se constituem *toreo* e *torero*, arte e figura. No entanto, especificamente em relação a *Manolete*, Bergamín (*Ibidem*, p. 32) destaca o *fazer mal e dizer bem*, ou seja: o matador cordobês³³¹ seria um caso exemplar de toureiro que não atuava como “mandam os cânones”, mas sim segundo um estilo “personalíssimo” que, de acordo com a compreensão do próprio crítico, resultava na plasticidade de seu *toreo*³³². Mais de uma vez Bergamín enfatiza essa relação entre o plástico e o pessoal, como por exemplo quando menciona o fato de que *Manolete* era negado pelos *técnicos* e admirado pelos *esteticistas* em razão de sua “extraordinária personalidade”³³³ (*Ibidem*, p. 104). Pode-se concluir, então, que a evidência de sua figura tem origem na sua forma particular de tourear, que se destaca ao se distanciar dos *cânones*, ou daquilo que, apesar das diferentes individualidades, permanece como um horizonte comum no qual se assenta a tauromaquia; mas também pelo fato dessa forma própria constituir uma expressão, um *dizer*, uma linguagem que suplementa a eficácia do jogo com a introdução de um valor estético, artístico, que não é uma demonstração de valor pessoal, um *falar de si*, mas um *fazer falar a obra*³³⁴, ainda que esta se constitua da própria figura do

toureiros e toureiros, é claro. Com estilo próprio e pessoal. Os esquemas da arte de tourear são demasiado simples para que apenas sua execução, por exata que seja, possa manifestar seu valor artístico. // [...] // Vemos, pois, que no “fazer” do toureiro sua própria eficácia se supera por sua expressão, por sua *dicção* viva das sortes. Em todas e cada uma das sortes, o toureiro, não somente *faz* o toureio ao executá-las, mas também o *diz*; e o *diz* (se é um bom toureiro de verdade) com estilo próprio; com singular e particularíssimo *estilo* ou *forma* de dizê-lo, que é o que dá plasticidade – o permanente no fugidio – a um *lance que chamamos belo ou perfeito.*” (Tradução nossa)

³³¹ Nos referimos à cidade natal de *Manolete*, Córdoba, Andaluzia.

³³² Se o *fazer bem* se relaciona à eficácia do *toreo*, à vitória do toureiro no jogo de vida e morte com o touro, podemos refletir se o fato de *Manolete* ter sido vítima de uma cornada fatal não seria uma evidência da acertada observação de Bergamín.

³³³ A personalidade de *Manolete* é destacada por vários críticos e historiadores taurinos. Rafael R. Mozo, por exemplo, afirma que sua personalidade humana superou a taurina, e que ele foi o toureiro “*más honrado y el de más pundonor que hemos conocido*” [“mais honrado e o de mais pudor (dignidade) que conhecemos”] (MOZO, 1985, p. 112, 122).

³³⁴ Não utilizamos a expressão no mesmo sentido com que Cabral, na conferência “Poesia e Composição”, se refere aos poemas que “brotam, caem, mais do que se compõem” e que “são de iniciativa da poesia”, mais do que dos poetas (MELO NETO, 2008, p. 703): neste caso, para tais poetas que “encontram a poesia”, diz ele, “o ato de escrever o poema [...] se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz decida, se faz passivo para que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido” (*Ibidem*, p. 703). Essa seria uma atitude passiva diante do poema como do touro. No caso de *Manolete*, “fazer falar a obra” significa *fazer brilhar o toreo*, mais do que o *torero*, o que, em termos de poesia, equivaleria a *fazer falar o poema* ao qual se chega de forma ativa, depois de “horas enormes de uma procura” (*Ibidem*, p. 703), nos diria Cabral, sem a interferência de um lirismo confessional.

tooureiro e que *fale* por meio desta figura, fazendo com que o *diestro* se transforme em uma espécie de arquiteto de si mesmo, como o *Eupalinos* de Valéry³³⁵.

Podemos então concluir que a evidência do toureiro é fruto da plasticidade conferida a sua atuação, tal qual *Manolete* se evidencia em “Alguns Toureiros” pela nitidez de sua “figura de lenha” e dos valores estéticos e poéticos a ela ligados: precisão, economia, agudeza etc. Entretanto, tal plasticidade coloca em jogo mais que o traçado de uma figura, pois remete à *permanência no efêmero* de que fala Bergamín, ou ao que Didi-Huberman³³⁶ interpreta como um “dinamismo imóvel”, a possibilidade dialética do movimento esculpir-se diante do olhar, ultrapassando a simples oposição entre mobilidade e imobilidade, entre homem e estátua. Essa nova dinâmica se revelaria a partir de um ponto de vista *moderno* inaugurado pelo cinema – que confere ao gesto mínimo uma evidência até então inédita³³⁷ – e transportado às corridas por Juan Belmonte:

Cabe formular la hipótesis de que el dinamismo inmóvil de Belmonte – saber ser a la vez estatua y hombre delante el toro – no podía ver la luz sin ser perceptible; y que no podía hacerse perceptible sin imponer al público una nueva “técnica de observación” a la que el invento del cine contribuyó, sin duda alguna, poderosamente. Belmonte es el torero moderno por excelencia, el torero también de la tragedia reconocible en un solo temblor de la inmovilidad, el torero de la edad cinematográfica según Epstein. (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 113)³³⁸

³³⁵ Cf. VALÉRY, 1996, p. 51.

³³⁶ O filósofo se baseia na descrição de Federico García Lorca sobre o *baile flamenco* de Antonia Mercé, “La Argentina” (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 109-111; GARCÍA LORCA, 2008, p. 137-141). Helânia C. de S. Cardoso aponta um movimento equivalente na figura retratada por Cabral no poema “Estudos para uma Bailadora Andaluza”, ao comentar a “impossibilidade de fixação da imagem” da bailarina (CARDOSO, 2007, p. 160-161): “Subida ao dorso da dança / (vai carregada ou a carrega?) / é impossível se dizer / se é a cavaleira ou a égua.” (MELO NETO, 2008, p. 196). E essa condição dúbia, às vezes contraditória, também constitui uma dinâmica, uma imobilidade móvel.

³³⁷ “Establecer esta relación introduce de golpe un valor esencial del cine, reivindicado entre otros por Jean Epstein: ‘Ahora la Tragedia es anatómica’ ya que, gracias al cine, puede verse la tragedia en un rostro, una boca, una comisura de labios, una ‘onda capilar’, o en un solo ademán filmado en primer plano, cuando no – como tan banal resulta hoy – al ralentí.” (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 112) [Estabelecer esta relação introduz de um golpe um valor essencial do cinema, reivindicado entre outros por Jean Epstein: ‘Agora a Tragédia é anatômica’ já que, graças ao cinema, pode se ver a tragédia num rosto, uma boca, uma comissura de lábios, uma ‘onda capilar’, ou num único gesto filmado em primeiro plano, quando não – como tão banal resulta hoje – em câmera lenta.” (Tradução nossa)]

³³⁸ “Cabe formular a hipótese de que o *dinamismo imóvel* de Belmonte – saber ser ao mesmo tempo *estátua* e *homem* diante do touro – não podia ver a luz sem ser perceptível; e que não podia se fazer perceptível sem impor ao público uma nova ‘técnica de observação’ à qual a invenção do cinema contribuiu, sem dúvida nenhuma, poderosamente. Belmonte é o toureiro moderno por

Dissolve-se assim, a partir dessa leitura, a aparente oposição entre *mobilidade* e *imobilidade* pela “lição estética” de Belmonte, que ensina que todas as coisas, todos os estados do corpo, podem ser vistos como “imobilidades feitas de inquietudes”, pois mesmo um corpo imóvel nunca deixa de se mover³³⁹. E sob tal perspectiva, *parar* é também realizar uma ação, um movimento, um gesto “sutil e dialético” que confronta duas forças opostas, a do corpo e a do meio em que ele atua, configurando no ponto em que ambas se equilibram “uma espécie de silêncio do gesto”, um choque ou uma intensidade que *faz dessa parada uma figura*, uma imobilidade que produz um “esplendor”, diz Didi-Huberman. Daí a associação que este faz entre essa *permanência no efêmero*, esse *dinamismo imóvel* ou *imobilidade inquieta*, definições da figura dialeticamente constituída do toureiro, com o que Georges Bataille denomina um “instante privilegiado”³⁴⁰, quando “*todo se para y, sin embargo, nada está fijado*”³⁴¹ (Didi-Huberman, 2008, p. 117).

Bataille se refere à busca da arte – já livre dos limites da representação³⁴² – por formas verbais ou figurativas que pudessem traduzir as inquietudes do “espírito moderno”; objeto que nunca poderia constituir uma “realidade substancial” e que se caracterizaria pela impossibilidade de sua permanência, “*que huye apenas ha aparecido y no se deja apresar*”³⁴³ (BATAILLE, 2003b, p. 263). Esse momento se configuraria, por exemplo, no instante fugaz em que, dialeticamente, se desenha na arena a figura do toureiro, simultaneamente presença e ausência, mobilidade e imobilidade. Assim as artes poéticas (como a poesia e a tauromaquia) se tornariam linguagens autônomas cujos objetos se revelariam intensamente ao revelarem a incapacidade dessas mesmas linguagens para apreendê-los. E o ponto extremo

excelência, o toureiro também da tragédia reconhecível em um só tremor da imobilidade, o toureiro da idade cinematográfica segundo Epstein.” (Tradução nossa)

³³⁹ Ou de dançar, completa Didi-Huberman, lembrando as coincidências entre o *toreo* de Belmonte e o *baile* de Israel Galván, objeto principal do texto citado. (Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 116)

³⁴⁰ Cf. “*Lo Sagrado*” (BATAILLE, 2003b, p. 262-267).

³⁴¹ “tudo para e, no entanto, nada está fixado”. (Tradução nossa)

³⁴² “*el arte, que todavía no era fundamentalmente sino el medio para expresar, tomó conciencia de la parte creada que siempre le había añadido al mundo expresado por él: en ese mismo momento podía apartarse de cualquier realidad pasada o presente y crear su propia realidad*” (BATAILLE, 2003b, p. 265). [“a arte, que todavía não era fundamentalmente senão o meio para expressar, tomou consciência da parte criada que sempre a havia incorporado ao mundo expresso por ela: nesse mesmo momento podia apartar-se de qualquer realidade passada ou presente e criar sua própria realidade”. (Tradução nossa)

³⁴³ “que foge assim que aparece e que não se deixa apreender”. (Tradução nossa)

desse aproximação constituiria o “instante privilegiado” em que, entre o objeto inapreensível e a linguagem precária, se desnudaria um *abismo*³⁴⁴.

Assim se pode ler, por exemplo, a “luta também vazia / entre o toureiro e o touro” (MELO NETO, 2008, p. 139) à qual João Cabral se refere no poema “Diálogo”: não a luta do toureiro *contra* o touro, mas o combate trágico – pois fadado ao fracasso de uma apreensão sempre efêmera – de que ambos participam e que tem por objetivo *evocar*³⁴⁵ algo que supera a trivialidade de uma existência isolada e descontínua, para falarmos ainda como Bataille³⁴⁶, aproximando o *profano* e o *sagrado* no espaço onde se instituem o jogo e o rito, a arte e o erotismo, ultrapassagens do universo do trabalho e reintegrações do homem consigo mesmo e com o mundo. Ou, se buscarmos definições que abordem a mesma questão sob diferentes perspectivas, *evocar* o vazio ou a abertura ao infinito da linguagem, a exposição de seu ser bruto de que fala Foucault; ou as coisas ausentes, profunda e secretamente sentidas, segundo Valéry; ou ainda aquele afastamento solene e elevado, que se admira porque se estranha, nas palavras de Aristóteles³⁴⁷.

Mas falar em *reintegração do homem consigo mesmo e com o mundo* também nos remete a outro aspecto do “dinamismo imóvel” que Didi-Huberman associa à plasticidade do toureiro³⁴⁸: aquilo que Michel Leiris define como uma ultrapassagem do dualismo homem/touro, a partir do “caráter escultural” que marca o “composto prestigioso no qual homem, tecido e pesada massa cornuda parecem unidos num jogo de influências recíprocas” (LEIRIS, 2003, p. 23). E o que está por trás dessa composição é a mesma noção de vazio, de uma beleza que permanece sempre como “um limite ideal, praticamente jamais atingido, [...] incompletude obrigatória, abismo que buscamos inutilmente transpor, brecha aberta à nossa perdição” (*Ibidem*, p. 29), “uma convergência imediatamente seguida de uma divergência” (*Idem*, 2001, p. 32). Assim, em ambos os casos temos uma concepção de arte tauromáquica (das artes poéticas em geral) como a busca de um limite que pode ser

³⁴⁴ “*Delante de los toros, esas ínfimas variaciones de proximidad son abismos*” (DURAND; FOUQUE *apud* DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 127) [“Diante dos touros, essas ínfimas variações de proximidade são abismos”. (Tradução nossa)]

³⁴⁵ Cf. BATAILLE, 2003b, p. 264.

³⁴⁶ Cf. BATAILLE, 2004, p. 25-26.

³⁴⁷ Cf. Capítulo 3.

³⁴⁸ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 110.

apenas evocado, mas nunca plenamente atingido, seja a apreensão do objeto pela linguagem na leitura de Bataille, seja a comunhão entre homem e animal na visão de Leiris. E a plasticidade da figura do toureiro, seu caráter efêmero e intenso, dialético portanto, é o ponto exterior, evidente e extremo em que essas leituras coincidem. Contudo, a leitura de Leiris talvez ilustre com mais nitidez a dimensão *peçoal* desse movimento, se considerarmos o caráter especular do *tangenciamento do homem com o mundo e consigo mesmo*³⁴⁹ que o escritor identifica nas corridas – *Miroir de la tauromachie*³⁵⁰ (Espelho da tauromaquia) é o sugestivo nome do seu ensaio de 1938, que repercute poucos anos depois no autobiográfico *De la littérature considérée comme une tauromachie*³⁵¹ (Da literatura como tauromaquia), escrito entre 1945 e 1946 – como no exemplo a seguir, que reforça esse jogo de espelhos ao emparelhar um *ele* e um *eu*:

Um problema o atormentava, dando-lhe má consciência e impedindo-o de escrever: será que o que se passa no domínio da escrita não é desprovido de valor se permanecer “estético”, anódino, privado de sanção, se nada houver, no fato de escrever uma obra, que seja um equivalente (e aqui intervém umas das imagens mais caras ao autor) daquilo que é para o *torero* o chifre acerado do touro, capaz de conferir – em razão da ameaça material que contém – uma realidade humana à sua arte, de impedir que ela seja apenas encantos fúteis de bailarina?

[...]

Eu pensava, portanto, em chifre de touro. Resignava-me com dificuldade em ser apenas um literato. O matador que corre perigo em nome da oportunidade de ser mais brilhante que nunca, e mostra toda a qualidade de seu estilo no instante em que é mais ameaçado: eis o que me maravilhava, eis o que eu queria ser. Por meio de uma autobiografia relacionada a um domínio no qual, geralmente, a reserva é indispensável [...], eu buscava desembaraçar-me decididamente de certas representações incômodas e, ao mesmo tempo, distinguir com o máximo de pureza meus traços [...]. (LEIRIS, 2003, p. 16-17)

Leiris parece fornecer uma visão particular daquilo que Juan Belmonte e José Bergamín apresentam como o *estilo* constituinte do *toreo* e do *torero*, simultaneamente, pois estabelece como ingredientes de sua obra tanto uma “atenção rigorosa dada à escrita” quanto um “olhar sem complacência dirigido a mim [ele] mesmo”, realizando de uma só vez um “ato em relação a mim [ele] próprio, [...]

³⁴⁹ Como vimos no segundo capítulo, para Michel Leiris (2001, p. 11) a tauromaquia seria um desses “nós ou pontos críticos que poderíamos geometricamente representar como *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*”, o que abre a ela e principalmente à literatura nela inspirada a possibilidade de se enveredar pelo caminho da autobiografia. (Cf. SELDMAYER, 2009)

³⁵⁰ Cf. LEIRIS, 2001.

³⁵¹ Cf. LEIRIS, 2003.

em relação a outrem [...] [e] enfim, no plano literário” (*Ibidem*, p. 18-19), operação *estética* e ao mesmo tempo humana, que congrega a elaboração artística e o risco pessoal. E tal visão se manifestaria nessa *escultura* gerada a partir do entrelaçamento entre homem e touro, elemento *reto* e elemento *torto*, o “dinamismo imóvel” ou a “imobilidade inquieta” de que temos falado, entrelaçamento que se impõe um desvio, fissura que denuncia o efêmero mesmo ao afirmar o permanente, formando o abismo que atravessa essa imagem escultural que tangencialmente constitui *torero* e *toreo*, artista e arte, a partir do enfrentamento – ou congraçamento – entre o homem e sua verdade³⁵².

3.3 Uma visão reveladora

Ao longo deste capítulo, desenvolvemos nossa leitura a partir da manifestação explícita de um *eu* na expressão que anaforicamente abre as estrofes de “Alguns Toureiros”: “Eu vi”. Tal escolha se deu pelo fato dessa presença direta do pronome pessoal na obra cabralina ser, quando não rara, problemática, como ilustra o percurso que vai de *Pedra do Sono* a *Paisagens com Figuras*, livro em que as corridas de touros apareceram pela primeira vez ao longo dessa poesia. Mas, além de afirmar a presença de um *eu*, a expressão também destaca o ato de *ver*, o que nos levou a investigar o objeto dessa visão, partindo da premissa de que o vidente se projeta no visível, como nos fala Merleau-Ponty. Segundo essa abordagem fenomenológica, em todo ato de ver há a manifestação de um sujeito; contudo poucos poemas de Cabral apresentaram de forma tão incisiva e evidente essa dimensão subjetiva da visão³⁵³, o que nos levou a considerar a relevância – a não casualidade – do que é visto para a revelação e a conformação desse ato em “Alguns Toureiros”, principalmente quando o próprio poema aponta semelhanças e equivalências não só entre o ofício que o produz (a poesia) e aquele que retrata (o

³⁵² Quanto a isso, o próprio autor esclarece: “[...] eu contava [...] também com o brilho trágico que iluminaria o conjunto de meu relato através dos próprios símbolos que eu empregasse: figuras bíblicas e da Antiguidade clássica, heróis de teatro ou então o *Torero* – mitos psicológicos que se impunham em razão do valor revelador que haviam tido para mim, e que constituíam simultaneamente, quanto à face literária da operação, temas diretores e intérpretes por meios dos quais se introduzia uma grandeza aparente ali onde eu sabia muito bem não haver nenhuma.” (LEIRIS, 2003, p. 18)

³⁵³ Movimento dos olhos, gesto do corpo. (Cf. MERLEAU-PONTY, 1992, p. 131-132; 2004, p. 16-17)

toreo), mas também, e de forma ainda mais profunda, entre a *poética* de um *diestro* em particular (*Manolete*) e a de seu próprio autor (Cabral), além da evidente identificação entre as figuras do toureiro e do poeta que, considerando-se os depoimentos deste último, ultrapassa a dimensão artística ao sugerir uma possível afinidade de caráter, humana e pessoal.

Tal relevância nos indicou a possibilidade de buscar na tauromaquia elementos que pudessem ampliar e aprofundar a leitura da poesia de Cabral, ainda que este confessasse que sua apreensão das corridas se dera de maneira restrita, limitando-se às dimensões de uma “lição estética” por excluir-lhes o que seria seu lado mágico, místico e irracional. No entanto, como nos mostram Bataille, Bergamín, Leiris e outros pensadores, mesmo a dimensão estética da arte tauromáquica se abre às demais dimensões identificáveis nessa fusão de luta, arte e jogo, reforçando o que Crespo e Bedate já indicavam ao destacarem na interpretação cabralina da cultura popular espanhola a profundidade, a busca pelo substancial e o abandono do acidental³⁵⁴, postura que Cabral também adota em relação ao seu próprio ofício, a poesia, e que se reflete em sua “poética negativa”, feita de limites e subtrações³⁵⁵. Assim, elegemos a plasticidade que evidencia *Manolete* em relação aos demais toureiros como contraponto especular do *eu* que se declara vidente no poema, tomando sua poética tauromáquica como reflexo da poética cabralina que a destaca e nela se projeta.

Isso feito, o primeiro ponto a que a figura de *Manolete* nos remete é a ordem que se vê na pedra e que se torna, declaradamente desde *O Engenheiro* e sua “Pequena Ode Mineral”, o modelo para a poesia de Cabral e antídoto contra a interioridade confusa de um sujeito:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.³⁵⁶

Ordem que já se delineia no “objeto sólido” projetado em *Os Três Mal-Amados*³⁵⁷ ou mesmo no “Poema Deserto”, de *Pedra do Sono*, em que o espaço árido e infértil se

³⁵⁴ Cf. CRESPO; BEDATE, 1964, p. 67.

³⁵⁵ Cf. NUNES, 1971; SECCHIN, 1985.

³⁵⁶ MELO NETO, 2008, p. 59.

associa ao distanciamento de um *eu* que, como vimos no início deste capítulo, ainda se caracteriza mais pela alienação³⁵⁸ do que pela objetividade que posteriormente marcará sua lucidez mineral:

Todas as transformações
todos os imprevistos
se davam sem o meu consentimento.³⁵⁹

Esses exemplos mostram como essa poética mineral, constituinte de uma grande “área do símbolo” formada de “ideias-matrizes” afins³⁶⁰, como *pedra*, *deserto*, *lâmina* e também *lenha*, está desde suas primeiras manifestações ligada à contenção da subjetividade e à suspensão do *eu* pela ação reflexiva³⁶¹, no claro sentido de substituir o vago e o fluido pelo estável e permanente. E nesse projeto, a plasticidade exerce papel determinante como procedimento construtivo³⁶² que, nas palavras do próprio poeta, visa “dar precedência à imagem sobre a mensagem, ao plástico sobre o discursivo” (MELO NETO *apud* BARBOSA, 1975, p. 22), para que o poema resulte claro, objetivo e preciso; ou seja, o mesmo movimento de contenção que evita que a obra se constitua a partir de um vocabulário “poético” por antecedência, ou, segundo João Alexandre Barbosa (*Ibidem*, p. 23), que se construa a partir de “atmosferas poéticas” produzidas pela sonoridade ou pelas escolhas lexicais³⁶³ tradicionalmente atreladas a uma criação hermética e de difícil apreensão. Assim, a substituição da *flor* pela *lenha* faz de *Manolete* um artista exemplar, pois um “fazedor de figuras”³⁶⁴ que inclusive se destaca em relação à tradição tauromáquica pelo estilo único e inovador. Mas, além disso, esse caráter pictórico da poesia de Cabral funciona também como um “elo mediador com a realidade [...], uma apreensão aberta do concreto”, diz Costa Lima (1995, p. 214), o que nos leva novamente ao distanciamento do mundo interior do sujeito em favor da visualidade

³⁵⁷ MELO NETO, 2008, p. 39.

³⁵⁸ Cf. GLEDSON, 2003, p. 185.

³⁵⁹ MELO NETO, 2008, p. 19.

³⁶⁰ Cf. GARCIA, 1958, v. 3, p. 48.

³⁶¹ Cf. NUNES, 1971, p. 153.

³⁶² Helânia C. de S. Cardoso destaca a plasticidade na poesia de Cabral como estratégia poética visando a clareza e a precisão do poema, um traço comum que a autora aponta entre a obra do poeta e diferentes manifestações culturais espanholas, acadêmicas ou populares. (Cf. CARDOSO, 2007, p. 21-65)

³⁶³ O repúdio à “palavra demasiado poética”, explica Luiz Costa Lima (1995, p. 205).

³⁶⁴ Não seria ele também um apolíneo e onírico “figurador plástico [Bildner]” que joga com o sonhos, como propõe Nietzsche (2005, p. 5-6; 2007, p. 24)?

do mundo concreto e exterior, apesar da complexidade que a visão injeta nessa relação entre subjetividade e objetividade, como temos destacado.

A figura de *Manolete* concretiza sua própria poética, vinculando em sua imagem os valores a ela atribuídos: economia, rigor, agudeza e precisão. No entanto, sua plasticidade, claramente identificada pela crítica tauromáquica, não fornece uma imagem estática e tranquila, já que seu “caráter escultural”³⁶⁵ ou seus “*estatuarios especiales*”³⁶⁶ são a fonte de um “dinamismo imóvel”, de uma “imobilidade inquieta”³⁶⁷, o que, pela identificação que apontamos, nos leva a refletir sobre as *figuras de pedra* que a poética mineralizada de Cabral constrói e que, como vimos anteriormente, também se incluem numa dialética de abertura e fechamento³⁶⁸. Seriam tais figuras como aquelas que o toureiro erige na arena e que, no instante em que se conformam, se apagam, incluindo em sua conformação esse desaparecimento? Poderíamos identificar na poesia cabralina o sentido dialético de uma “permanência no efêmero” de que nos falam Bergamín e Didi-Huberman, a configuração do ponto ideal (por isso inatingível) de uma tangência, nas palavras de Leiris? Estariam os dois artistas, o toureiro e poeta, compondo suas artes no extremo em que a linguagem se revela em sua precariedade?

Se relermos alguns poemas significativos dentro da produção poética de Cabral talvez percebamos essa insuficiência como uma constante. É o caso, por exemplo, da mesma “Pequena Ode Mineral”, em que “a ordem que vê na pedra” e “o silêncio que imóvel fala” (MELO NETO, 2008, p. 59-60) são indicados como o resultado de uma procura: um objetivo a atingir, mas ainda não alcançado. O próprio *silêncio que fala, que age apesar de imóvel*, ilustra uma condição que não se realiza plenamente, mas sim como uma tensão entre contrários³⁶⁹, um “nexo por contradição entre dinamicidade e estaticidade” (LIMA, 1995, p. 209) que também aparece em imagens

³⁶⁵ Cf. LEIRIS, 2003, p. 23.

³⁶⁶ Cf. MOZO, 1985, p. 116.

³⁶⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 109-116.

³⁶⁸ Nos referimos às leituras de Luiz Costa Lima (1995) e José Guilherme Merquior (1997), que reforçam o caráter dialético dessa obra (Cf. Capítulo 1). Também é preciso mencionar a tese de Waltencir Alves de Oliveira (2008), que ao abordar a tensão e a dualidade na poesia de Cabral, identifica as “imagens dinâmicas e não estáticas” que o poeta apreende da dança e da tourada espanholas (Cf. OLIVEIRA, 2008, p. 158-161).

³⁶⁹ Cf. LIMA, 1995, p. 216.

como a “cantora muda” do poema “As Nuvens”³⁷⁰, que abre *O Engenheiro*, e no qual poderíamos igualmente indicar as “estátuas em vôo” e o “olho pintado escorrendo imóvel”. Da mesma forma, “Os Primos”, peça da mesma coletânea, nos apresenta uma imagem quase antecipatória de *Manolete* e da identificação despertada pelo toureiro no poeta, ao mencionar estátuas de movimentos plantados na praça, e pelas quais um *eu*, também petrificado, demonstra afeição e familiaridade:

Nas mãos caiadas,
as impressões digitais
particulares, os gestos
familiares. Os movimentos
plantados em alicerces,
e os olhos, mas bulindo
de vida presa.
[...]
Nos olhamos nos olhos,
cumprimentamos nossas
duras estátuas.
Entre nossas pedras
[...]
um amor mineral,
a simpatia, a amizade
de pedra a pedra
entre nossos mármores
recíprocos.³⁷¹

Chama a atenção o contraste entre “movimentos” e “alicerces”, entre a imobilidade da estátua e os “gestos familiares”, que marca uma identidade e uma subjetividade tanto quanto as “impressões digitais particulares”, além da afetividade explícita que se afasta da esperada indiferença da pedra. E principalmente os “olhos bulindo de vida presa”, que não só contrastam com a imobilidade das “duras estátuas”, sendo inclusive o meio pelo qual elas se relacionam, como cinematograficamente – diriam Jean Epstein e Didi-Huberman³⁷² – concretizam uma “imobilidade feita de inquietude” (BERGAMÍN, 1961, p. 102) reconhecível no seu movimento mínimo; imobilidade que não apaga a vida, mas a “suspende”, observa Costa Lima (1995, p. 220), tornando-a mais intensa nesses olhos, “mais acesos porque minerais”.

E, se é possível identificar essa lógica contraditória ou dialética na origem dessa poética mineral, é preciso considerar então o caráter efêmero do “silêncio desperto e

³⁷⁰ MELO NETO, 2008, p. 43.

³⁷¹ “Os Primos” (MELO NETO, 2008, p. 46-47).

³⁷² Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 112-113.

ativo como uma lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 65) conquistado na “Fábula de Anfion” e rapidamente interrompido pelo som de uma flauta milagrosamente fértil:

Diz a mitologia
[...]
diz, do aéreo
parto daquele milagre:

Quando a flauta soou
um tempo se desdobrou
do tempo, como uma caixa
de dentro de outra caixa.³⁷³

O *aéreo parto de um milagre* que faz soar a flauta e sua referência mitológica nos fazem pensar naquele “instante privilegiado” em que, segundo Bataille, a poesia se constitui a partir do abismo que se abre entre a linguagem e seu objeto; abismo efêmero como o silêncio, rompido no instante mínimo em que o criador parece ter encontrado o seu deserto, sua expressão exata, e que subitamente se apaga diante da insuficiência do seu instrumento e de sua atenção: flauta seca e sol esterilizante. Estaríamos, assim, diante de uma “visão trágica da existência” – ou da poesia, acrescentaríamos – se tal dialética não partisse antes “da capacidade de incorporar o reconhecimento do precário a uma disposição de combate”, diz Merquior (1997, p. 105), o que nos parece uma atitude tipicamente tauromáquica, tanto em relação ao valor moral dessa disposição quanto à concepção moderna de arte inserida nesse reconhecimento, uma avidez ou sede nunca saciada e, por isso, sempre aguda e intensa.

Isso nos leva a “Uma Faca só Lâmina”, exemplo dessa avidez do menos que também é agudeza máxima, em que o vazio, um *não estar*, é ou *está* como bala, relógio, faca ou lâmina, sua versão mais radical³⁷⁴, “que cresce ao se gastar” (MELO NETO, 2008, p. 183) e que tem na sua precisão plástica, esguia como uma “figura de lenha”, a marca de sua radicalidade:

ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,
de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,³⁷⁵

³⁷³ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 66).

³⁷⁴ “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 182).

³⁷⁵ “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 187).

Radicalidade que, por um lado, se evidencia em imagem e se autoconsome ao infinito, numa avidez insaciável, e por outro explode diante da realidade que não pode apreender³⁷⁶, presente ou lembrança que “*é muito mais intensa do que pôde a linguagem*” (MELO NETO, 2008, p. 191).

Essa é a lição que o poeta encontra em *Manolete*, na sua figura estática que testemunha o dinamismo que a envolve e no qual mergulha: explosões domadas e não abolidas; flor cultivada e não perfumada; *número, geometria, decimais, peso e medida* que conformam *tragédia, vertigem, emoção e susto* – formas que tangenciam o informe³⁷⁷, essa ameaça constante à ordem que o poeta busca estabelecer, ordem que se revela mais frágil à medida que a poesia se extrema, se torna mais ávida e precisa, como o enlace e o desenlace entre toureiro e touro torna-se mais poético e mais arriscado quanto mais justo o passe:

También la poesía, la verdadera poesía, se burla de la poesía como el pensamiento del pensamiento, según Pascal: y se burla escamoteándose a sí misma como el baile y como el toreo, al aprisionarse, para libertarse, en el verso. (BERGAMÍN, 1994, p. 14)³⁷⁸

Parece ser essa a principal contribuição que uma abordagem tauromáquica pode oferecer à leitura da obra de Cabral: ler o poema como (ou perceber nele) um jogo de mudanças e substituições em que, como nas corridas e apesar dos *engaños*, não se esconde ou engana, mas se revela a própria poesia e sua linguagem, ambas desenganadas de falsas ilusões³⁷⁹, apesar da “disposição para o combate” de que fala Merquior; mudanças e substituições pois uma permanente procura por um “puro

³⁷⁶ “Uma Faca Só Lâmina” (MELO NETO, 2008, p. 191).

³⁷⁷ Utilizamos o termo tal como Georges Bataille, que se refere a *informe* como aquilo que está “despido do traje matemático” que lhe confere forma, significado e uso determinados, precisos e estáveis. (Cf. BATAILLE, 2003b, p. 55)

³⁷⁸ “Também a poesia, a verdadeira poesia, zomba da poesia como o pensamento do pensamento, segundo Pascal: e zomba escamoteando-se a si mesma como o baile e como o toureio, ao se aprisionar, para libertar-se, no verso.” (Tradução nossa)

³⁷⁹ Diz José Bergamín (1994, p. 19): “*el engaño y la suerte son diversas cosas aunque la suerte, el sortear (que es el torear mismo) se haga con el engaño: con el engaño, pero no con engaño, sino con sorteo o ejecución verdadera de la suerte. El torerísimo Don Juan no engaña a las mujeres; al contrario, las desengaña. El toreo no engaña, desengaña al toro. Esta, al parecer, sutilísima diferencia importa mucho.*” [“o *engaño* e a *suerte* são coisas distintas ainda que a *suerte*, o *sortear* (que é o próprio tourear) se faça com o *engaño*: com o *engaño*, porém não com engano, senão com *sorteo* ou execução verdadeira da *suerte*. O toureiríssimo Don Juan não engana as mulheres; ao contrário, as desengana. O toureio não engana, desengana o touro. Esta, ao que parece, sutilíssima diferença importa muito.” (Tradução nossa)]

nada”, afirmam os versos de “Diálogo”³⁸⁰, luta vazia e precisa em que “se busca afiar o fio frágil da vida” – e do poema, poderíamos completar – até o dia em que essa procura encontre, como a satisfação de uma promessa, seu objeto – o “avesso do nada”. E é esse lance dialético, que inclui exterior e interior, construção e expressão, denotação e conotação, contenção e excesso, linguagem e objeto, que nos remete ao *eu* sobre o qual temos refletido ao longo deste capítulo, *eu empírico* e *eu poético* que tanto se afastam quanto se aproximam, num movimento em que se configura no gesto mais radical de *Manolete*: “o que com mais precisão / roçava a morte em sua fímbria” (MELO NETO, 2008, p. 134).

O *traje de luces* que veste o toureiro, e que tem nessa fímbria um acessório metonímico, é a expressão visível da inteligência e da lucidez do *matador*, sua máscara de luz³⁸¹ que sobrepõe seu valor artístico à simples valentia, falso valor moral. Vestido de *luces* o *diestro* se revela como uma figuração *torera* oposta a sua presença pessoal³⁸², como o *eu poético* que aos poucos se constrói ao construir a poesia, e que sob o governo da mesma inteligência e lucidez afasta a presença também pessoal do *eu empírico*. Porém a habilidade de *Manolete* consiste em “roçar” com precisão essa figura de luz com a morte, figuração ou desfiguração do touro, colocando em jogo o que está além da linguagem, quando limitada a ela mesma. A imagem é rica, e revela detalhes importantes, a começar pela característica precisa do ato, que indica a distância extremamente mínima que separa homem e animal, mas também sua execução exata tendo em conta um fim determinado, que exige tanto a aproximação quanto o afastamento; como é também importante perceber que é a morte o objeto manipulado e aproximado do corpo artístico do toureiro, e não o contrário, o que faz dela a matéria prima com a qual este realiza sua obra. Assim, se entendermos que a morte encarnada no touro só é parte do *toreo* se permanecer contraditoriamente perto mas distante – afinal, a cornada não constitui um acontecimento tauromáquico, sendo na verdade um acidente que rompe o próprio jogo³⁸³ –, o que o *diestro* põe em risco é sua própria condição toureira, artística ou *poética*, duplamente ameaçada pelo desafio técnico de seu ofício e pela necessidade de, apesar de manter sua condição estética,

³⁸⁰ MELO NETO, 2008, p. 139.

³⁸¹ Cf. BERGAMÍN, 1961, p. 28.

³⁸² Cf. BERGAMÍN, 1994, p. 15.

³⁸³ Cf. BERGAMÍN, 1994, p. 11; DELEUZE, 1974, p. 152; DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 120.

sempre jogar com sua condição humana, *empírica*, no nível mais radical e extremo, no qual se arrisca sua própria existência física:

Nosotros podemos volver repetidamente a contemplar cómo Edipo pierde sus ojos, cómo inferna trágicamente su vida por su propio destino, sin que perdamos nuestros propios ojos al contemplarlo, sin que nuestra propia vida padezca el destino trágico de Edipo personalmente. En el espectáculo de una corrida de toros, en cambio, lo que vemos, lo que miramos, nos es una representación fabulosa sino el hecho real del hombre – un hombre, el torero – que, efectivamente, se está jugando en aquel trance peligroso de torear, no solamente su propia vida – que puede, a su vez, representárenos como nuestra – sino el sentido y razón mortal de esa vida; o, diciéndolo de otro modo, su significación torera. (BERGAMÍN, 1994, p. 10)³⁸⁴

A vida do homem permanece como fundo da figuração artística do toureiro, condição análoga à que identificamos na obra de Cabral, em que a poesia se faz como um roçar controlado entre um *eu poético* lúcido e seu *eu empírico*, fonte de monstros noturnos, fluidos e informes, matéria prima que o poeta busca controlar ao vestir o traje de sua lucidez silenciosa, roçar que, no limite, se revela como um encontro de transgressões: de um lado a morte, ou todas as forças informes do corpo e suas pulsões, e do outro a fímbria, índice de inteligência e lucidez mas, em si mesma, um excesso, enfeite ou ornamento; o que dá a medida da força e da precisão necessárias para que entre eles caiba o fio exato e extremo do poema: ali, “onde o risco começa” (MELO NETO, 2008, p. 318)³⁸⁵.

E é para esse *além da linguagem*³⁸⁶ que o *dizer* e o *fazer* performáticos³⁸⁷ de *Manolete* e Cabral se constituem como um *gesto*, uma tomada de posição que faz do engajamento do corpo³⁸⁸ o “único modo vivo de comunicação poética”, diz Paul

³⁸⁴ “Nós podemos voltar repetidamente a contemplar como Édipo perde seus olhos, como inferniza tragicamente sua vida pelo seu próprio destino, sem que percamos nossos próprios olhos ao contemplá-lo, sem que nossa própria vida padeça pessoalmente o destino trágico de Édipo. No espetáculo de uma corrida de touros, ao contrário, o que vemos, o que olhamos, não é uma representação fabulosa senão o fato real do homem – um homem, o toureiro – que, efetivamente, se está jogando naquele transe perigoso de torear, não somente sua vida – que pode, por sua vez, representar-nos como nossa – senão o sentido e razão mortal dessa vida; ou, dizendo de outro modo, sua *significação toureira*.” (Tradução nossa)

³⁸⁵ “Coisas de Cabeceira, Sevilha”, em *A Educação pela Pedra*.

³⁸⁶ Cf. BARTHES, 2000, p. 3.

³⁸⁷ O termo nos é sugerido pelas “potencialidades performativas de um ‘dizer’ que coincide com um ‘fazer’” que Marcos Siscar (2010, p. 291) aponta como definição de *gesto*. Mas não estaria aí também a definição barthesiana de autor como “o performer do texto” (BARTHES, 2004b, p. 151)?

³⁸⁸ “Estou particularmente convencido – diz Paul Zumthor – de que a ideia de performance deveria ser amplamente estendida; ela deveria englobar o conjunto de fatos que compreende, hoje em dia,

Zumthor (2007, p. 34), tanto para o artista quanto para o leitor ou espectador, mesmo que esse corpo faça da imobilidade seu movimento, da ausência sua presença; mesmo que esse corpo se apresente, à primeira vista, apenas como linguagem ou como escrita, pois “haverá uma antropologia da palavra humana ou nada” (*Ibidem*, p. 16). Afinal, se para o poeta Jacques Roubaud “a poesia diz o que ela diz dizendo” (*apud Ibidem*, p. 56), como desconsiderar o caráter performático de uma opção pela denotação e pela contenção metafórica onde tradicionalmente prevalecem a conotação e a expansão imagética³⁸⁹, seja no interior da tradição poética ou no próprio espaço da arte tauromáquica? Como não considerar tais gestos quando o próprio poeta revela sua incapacidade em se “fechar, enquanto sensibilidade”, àquilo que sua poética mineral evita, incapacidade em falar delas e em aceitá-las racionalmente³⁹⁰? Como não considerar aí um gesto diante de um choque, a tentativa de organizar em *vivência* o que não se pode absorver como *experiência*, “duelo [que] é o próprio processo de criação” (BENJAMIN, 1989, p. 111)?

Gestos como esse equivalem aos *estatuários* de *Manolete*, e se destacam como sua *figura de lenha* em meio à vertigem de sangue, sol e areia que matiza as corridas de touros, ainda que a figura em questão se evidencie como uma figura construída³⁹¹, uma barreira poética que se opõe à muitas vezes problemática existência empírica e que, contudo, mantém com esta uma relação dialética de abertura e fechamento, como entendemos ser o caso da poesia de João Cabral de Melo Neto, quando analisada por um olhar tauromáquico; olhar que se funda no fato de que trabalho, arte, jogo, erotismo e morte – como a própria poesia³⁹² – se entrelaçam num jogo *torero* de *engaños* desde o fundamento do humano, como vislumbrou Bataille³⁹³ nas paredes da caverna de Lascaux.

a palavra *recepção*, mas relaciono-a ao momento decisivo em que todos os elementos cristalizam em uma e para uma percepção sensorial – um engajamento do corpo.” (ZUMTHOR, 2007, p. 18)

³⁸⁹ Nos referimos, por exemplo, à imagem da *flor* e às questões desenvolvidas neste capítulo.

³⁹⁰ Cf. MELO NETO *apud* ARAÚJO, 2000, p. 375.

³⁹¹ “Toda ‘literatura’ não é fundamentalmente teatro?” (ZUMTHOR, 2007, p. 18)

³⁹² “[...] uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas”. (ZUMTHOR, 2007, p. 12)

³⁹³ Cf. BATAILLE, 1981, p. 53-56.

CAPÍTULO 4: REVOLUÇÕES SOBRE A PÁGINA BRANCA

*“Mi corazón, cuyo peligro adoro”,
no es una mera frase cortesana.
El hombre entero afronta siempre al toro
con peligro mortal. Así se ufana.*
(Jorge Guillén)

*Findo o sólido. Findo o contínuo e o calmo.
Uma certa dança está em toda parte.*
(Henri Michaux)

No capítulo anterior, vimos como o estilo de *Manolete*, sua plasticidade ao mesmo tempo evidente e efêmera, fornece um ponto de vista enriquecedor para uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto, principalmente em relação a sua *metapoesia* ou sua *poesia crítica*³⁹⁴. Nessa leitura, ressaltamos a rígida precisão da figura do toureiro e também o conflito que tenciona essa imagem e desestabiliza a ordem referida por sua concreção visual, não para convertê-la em vertigem ou desordem, mas para incorporá-lo como ingrediente dialético que resulta por fim na própria tauromaquia – como no *pase* ou *suerte*, em que toureiro, touro e *engaños* se aproximam e se evitam pelo jogo repetido e preciso de mudanças e substituições. É um movimento equivalente que identificamos na poesia cabralina, que em vários momentos coloca em ação não apenas o sólido e o fluido, o permanente e o passageiro, o estável e o móvel, mas também uma subjetividade *poética*, construída como um lúcido distanciamento, e uma subjetividade *empírica* que, apesar das barreiras impostas pelo poeta, é convocada a participar desse jogo, já que, ao buscar os limites da própria linguagem, o *extremo onde o risco começa*, tal poesia tangencia um *para além da linguagem* que constitui nossa própria humanidade: o corpo, ponto convergente da arte, do jogo, do trabalho e da religião, e no qual se entrelaçam vida e morte.

Essas questões também aparecem nos outros poemas cabralinos que tratam da tauromaquia, ora destacando-se um ponto, ora outro. No entanto, se em “Alguns Toureiros” a dimensão plástica e formal das corridas se sobrepõe como conteúdo da

³⁹⁴ Nos referimos aqui a uma das “águas” da poesia cabralina, aquela em que, segundo Haroldo de Campos (2004, p. 84), “predomina o poema autocrítico, o poema-sobre-o-próprio-poema (o poema como metalinguagem voltado sobre a mecânica de sua própria linguagem-objeto)”. Em 1982, os poemas dessa água foram reunidos em coletânea justamente intitulada *Poesia Crítica* (Rio de Janeiro: J. Olympio). (Cf. SOUZA, 1999)

lição estética que o poeta aponta, nos poemas seguintes outras questões afloram, como por exemplo a que trata das forças que impulsionam a atividade artística ou poética, ou a morte e o fluir contínuo do tempo. Além disso, também fica cada vez mais claro que, paralelamente ao desenvolvimento do tema tauromáquico, a poética de Cabral amplia sua compreensão sobre a participação de seus “adversários” – se entendermos assim os elementos que ela procura excluir, evitar ou controlar – em sua própria constituição, não para se render a eles, mas para assimilá-los e dirigi-los rumo a uma poesia talvez menos “mesquinha”, como sentencia o próprio poeta em carta a Murilo Mendes³⁹⁵.

4.1 Navegar o poema

Depois de quase vinte anos ausente da poesia cabralina, após sua estreia em *Paisagens com Figuras* (1956), a tauromaquia reaparece em *Museu de Tudo* (1975), mas não na figura do toureiro, e sim na do touro. Na verdade, pode-se dizer que a coletânea traz um único poema tauromáquico, com o qual dialogam outros dois, que também fazem referência ao mesmo animal³⁹⁶. Esse poema é “*El toro de lidia*”³⁹⁷, e nele se destaca o que Antonio Carlos Secchin chama de “imaginário bélico”³⁹⁸, equiparando a violência combativa da fera à natureza obstinada dos rios na poesia de Cabral.

O comentário do crítico é pertinente, já que na obra cabralina os cursos das águas muitas vezes estão associados a uma perene força vital, mesmo quando as condições são adversas. É o caso por exemplo dos rios que, como alegorias do homem, insistem em sobreviver à escassez e às privações em *O Cão sem Plumas* e *O Rio*, ou do movimento dos retirantes que “escorrem” do interior para o litoral buscando a subsistência em *Morte e Vida Severina*. Mas a imagem do rio e de sua natureza fluida também está associada àquilo que o poeta, desde seus primeiros

³⁹⁵ Cf. Capítulo 1, p. 21-22.

³⁹⁶ Esses poemas são “As águas do Recife” e “O futebol brasileiro evocado na Europa”.

³⁹⁷ Apesar de publicado em 1975, o poema registra a data de 1962 como a de sua composição. Isso se justifica pelo fato de que *Museu de Tudo*, como o próprio título sugere, reúne “uma série de poemas que nunca consegui encaixar na arquitetura de nenhum livro anterior”, revela o próprio Cabral (MELO NETO *apud* SENNA, 1980, p. 180).

³⁹⁸ Cf. SECCHIN, 1985, p. 267.

poemas, tenta evitar, como a imprecisão dos estados noturnos e inconscientes e o relaxamento das práticas descuidadas ou pouco rigorosas, elementos contra os quais sua poética impõe sólidas barreiras que têm por objetivo cristalizá-los em formas estáveis, concisas e precisas; presença tão significativa que Lauro Escorel (1973, p. 53-54) aponta a *pedra* e o *rio* como “as duas imagens arquetípicas centrais” da poesia de Cabral, cujo antagonismo contrapõe *secura* e *solidez* a *umidade* e *evanescência*.

Os exemplos desse antagonismo se espalham ao longo da obra do poeta, e configuram aquilo que João Alexandre Barbosa (2005, p. 112) define como um compromisso ético/poético de opor o sólido ao líquido. No entanto, ao se erguer como oposição ao vago, impreciso ou inconsciente, tornado-o claro, preciso e lúcido, essa barreira o faz por meio de um processo de mineralização tão árido, uma contenção tão extrema, que o objeto retratado chega a ter sua condição concreta posta em cheque pela abstração imprimida pela linguagem, como indica o *ultranominalismo* do qual o mesmo crítico nos fala³⁹⁹. Mas a abordagem tauromáquica que temos proposto nos sugere a necessidade de relativizar essa exclusão⁴⁰⁰, ou melhor, dialetizá-la, como indica a ação de *Manolete*, que evita que a flor se derrame, mas a mantém consigo, guardada, e que não impõe uma condição sólida ao “fluido aceiro da vida”, mas joga com ele de maneira calculada, o que inclui assumir suas modulações para lidar com elas, lição que reaparece na descrição de um touro que penetra a arena como um rio caudaloso:

Um *toro de lidia* é como um rio
na cheia. Quando se abre a porta,
que a custo o comporta, e o touro
estoura na praça, traz o touro a cabeça
alta, de onda, aquela primeira onda
alta, da cheia, que é como o rio,
na cheia, traz a cabeça de água.
Tem então o touro o mesmo atropelar
cego da água; mesmo murro de montanha
dentro de sua água; a mesma pedra
dentro da água de sua montanha: como o rio,
na cheia, tem de pedra a cabeça de água.⁴⁰¹

³⁹⁹ Cf. BARBOSA, 1974, p. 147-148.

⁴⁰⁰ Sob as palavras latejam as coisas, lembra Benedito Nunes (1971, p. 162).

⁴⁰¹ “*El toro de lidia*” (MELO NETO, 2008, p. 369-370).

O que inicialmente se destaca no poema é o caráter explosivo do rio, ressaltado pela paranomásia *touro/estoura*, e que nos faz recordar a “explosão domada” por *Manolete*. Entretanto, nessa primeira parte não há a presença de um toureiro; e se o rio-touro pode ser “comportado” – com todas as significações que o par *porta/comporta* permite, como *encerrar, guardar, prender, possuir, educar, suportar, portar* etc. – é apenas enquanto permanece fora da arena, impedido de frequentá-la. Essa é uma questão relevante, pois permite reconhecer duas barreiras opostas a este rio, aqui tomado em todos os sentidos que lhe atribuímos, mas principalmente na sua dimensão *metapoética*: a primeira, que o exclui do poema, e a segunda, representada pelo toureiro, que o aceita e domina, diferenciação que nos dá a possibilidade de refletir sobre alguns pontos da poesia de Cabral.

Assim podemos comparar a arena e suas portas ao deserto da “Fábula de Anfion” e seu sol petrificante, cujo “ar mineral” impõe fuga às nuvens e suas gordas estações, se isentando “mesmo da alada vegetação” e de qualquer vestígio de noite – “[...] há dez dias // da última erva / que ainda o tentou / acompanhar” [...] // agora que lavado / de todo canto, / em silêncio [...]” (MELO NETO, 2008, p. 63-65). Se esse sol tem o poder de expulsar os elementos indesejados, também funciona como uma barreira contra aqueles que, insistentes, tentam penetrar o deserto, retendo as forças noturnas e vegetais das quais Anfion se afasta. Mas como o touro no *toril*⁴⁰², só a custo ele os *comporta*, e a entrada em cena do acaso tem a mesma força explosiva do rio que afinal estoura na arena, “cavalo solto, que é louco” (*Ibidem*, p. 68).

Contudo, em “*El toro de lidia*” há a explicitação de um aspecto que na “Fábula” pode passar despercebido, e que se revela na condição dupla de um rio feito de *pedra* e *água*. Ou seja, podemos dizer que o rio-touro assume, pelo menos em parte, a dureza e a contundência da barreira que a ele se opõe, o que faz da contenção tanto um impedimento quanto uma apuração daquilo que se quer conter. Esse é um aspecto da condição dialética sobre a qual temos insistido, e que se concretiza no poema pelo próprio movimento de alternância e interpenetração dos elementos: água e pedra, rio e montanha. Condição que também se destaca quando observamos que o acaso surge justamente quando o deserto é mais ativo, um pouco

⁴⁰² Lugar em que ficam os touros antes de iniciarem a corrida. (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 120)

como consequência deste ou resultado de sua natureza, o que faz de ambos termos opostos que no entanto se incluem e se superam, como destaca José Guilherme Merquior (1997):

agora que lavado
de todo canto,
em silêncio, silêncio

desperto e ativo como
uma lâmina, depara
o acaso, Anfion.⁴⁰³

Assim, o que “*El toro de lidia*” evidencia, mais do que a “Fábula”, é a superação de uma contenção excludente por outra inclusiva; de uma poética impossível como a de Anfion, fadada ao fracasso pela sua radicalidade, por uma poética como a de *Manolete*, também rigorosa, precisa e arriscada, mas que não se concebe sem o “raro animal” contra e com o qual calcula seus movimentos, e que por isso ocupa a praça de touros como uma página em branco. E o permitir a entrada em cena desse rio, a compreensão de sua impossível exclusão ou sua lúcida aceitação, altera-lhe a natureza até então vaga e sem forma para algo mais próximo do *informe* de que nos fala Georges Bataille⁴⁰⁴, que não é fixo ou estável, mas nem por isso deixa de ter forma, sendo sim a lembrança de uma latência que resiste aos *trajes matematicamente determinados* que lhe são impostos, como sugere a segunda parte do poema:

Um *toro de lidia* é ainda um rio
na cheia. Quando no centro da praça,
que ele ocupa toda e invade, o touro
afinal pára, pode o toureiro navegá-lo
como água; e pode então mesmo fazê-lo
navegar, assim como, passada a cabeça
da cheia, a cheia pode ser navegada.
Tem então o touro os mesmos redemoinhos
da cheia; mas neles é possível embarcar,
até mesmo fazer com que ele embarque:
que é o que se diz do touro que o toureiro
leva e traz, faz ir e vir, como puxado.⁴⁰⁵

Superada a primeira barreira, admitido como parte do jogo, o rio-touro ocupa a praça e, confirmando a interdeterminação dialética comentada, diminui seu ímpeto, como se influenciado pela presença do toureiro, que afinal aparece com sua lucidez e

⁴⁰³ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 65).

⁴⁰⁴ Cf. BATAILLE, 2003b, p. 55.

⁴⁰⁵ “*El toro de lidia*” (MELO NETO, 2008, p. 370).

serenidade. Esse seria, por exemplo, um aspecto da dimensão cultural das corridas, no sentido em que nos fala Andrés Amorós (1988, p. 18), que faz do *toro de lidia* criação humana, e não apenas fenômeno natural, dimensão que inclui a constante seleção genética que visa desenvolver características específicas no animal, indispensáveis ao rigoroso sistema de regras e valores tauromáquicos; uma selvageria elaborada em função do espetáculo, e que inclui não somente a concepção ilustrada da praça de touros, racional e geometricamente constituída, mas também o próprio arranjo da festa, organizada com o objetivo de preparar o touro para a *suerte* final, quando entra em cena o *matador*. Para isso *picadores* e *banderilleros* cumprem o papel de temperar o ímpeto do animal e estimulá-lo a lutar de maneira concentrada, contínua e destemida⁴⁰⁶, indicando-lhe um adversário. E todas essas etapas são indispensáveis para que o combate final entre homem e fera se converta num acontecimento artístico, destinado aos sentidos e à inteligência, e não em simples enfrentamento, como o próprio Cabral testemunha:

[...] Primeiro o touro entra e é picado pelo picador, que é um homem montado num cavalo. Ele pica porque o touro que não é picado não se sente ameaçado e não organiza o ataque. Então, depois que o touro sai do picador, ele vai para os *banderilleros*. Os *banderilleros* levam ele daqui para ali, fazem ele correr, mas não toureiam, apenas alegram o touro. [...] Porque, depois da picada do picador, o touro sai intoureável. Ele acaba com quem ele pega pela frente, e os *banderilleros* alegram o touro. Depois vem o *matador*, que é quem toureia o touro e depois mata. (MELO NETO, 2009, p. 85-86)

Assim, pode-se dizer que ao adentrar a praça o touro passa por um significativo processo de *aculturação* que pode ser compreendido, a partir de um *cultus*⁴⁰⁷ original, tanto como *cultivar – trabalho e conservação* – quanto como *cultuar – adoração ou homenagem* –, remetendo mais uma vez aos cruzamentos antropológicos que Bataille (1981; 2004) identifica entre arte, trabalho e religião, e que também aparecem ao longo da relação histórica entre homens e touros, como vimos no segundo capítulo, desde as cavernas pré-históricas até as arenas modernas.

⁴⁰⁶ Um dos aspectos dessa preparação, tanto pelo cansaço quanto pelos ferimentos aplicados na altura da junção do pescoço com o tronco, é também fazer com que o touro abaixe a cabeça, posição mais adequada aos passes com a muleta; dado relevante, se lembrarmos que quando “estoura na praça, traz o touro a cabeça alta”, como descreve Cabral. (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 856-866; WOLFF, 2011, 20-30)

⁴⁰⁷ Cf. CUNHA, 2010, p. 194.

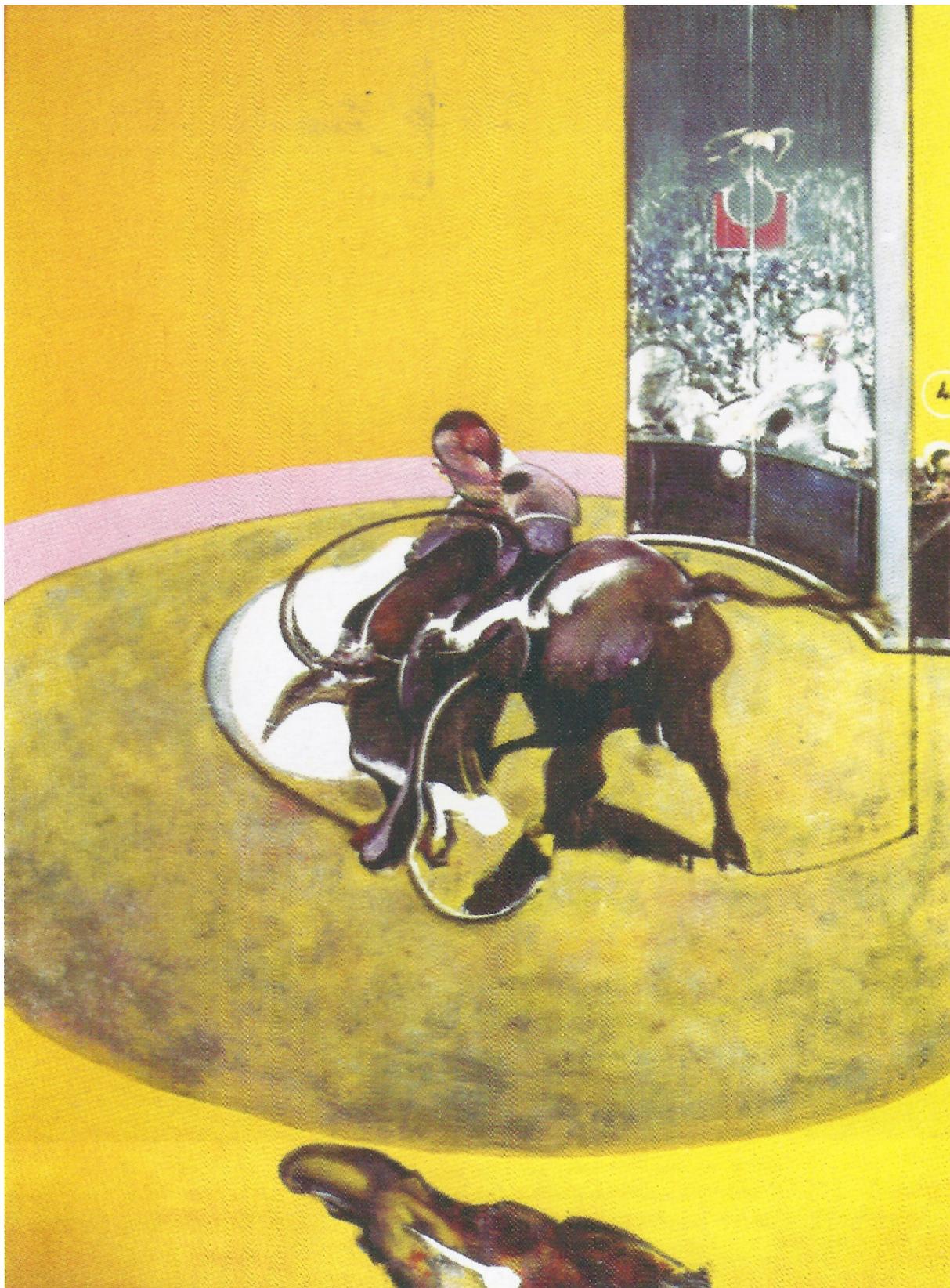


FIGURA 6 - BACON, Francis. *Estudo para uma corrida, nº 1*, 1969
(óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm)
Fonte: BACON, 1995, fig. 9.

Compreendidos tais aspectos, é um processo equivalente que identificamos no poema de Cabral, pois ao invadir a arena o rio-touro tem sua violência temperada, podendo então ser “navegado” pelo toureiro; equivalência que se desdobra se substituirmos a praça em que acontece o *toreo* pela página em que se faz o poema, e que só pode admitir as forças líquidas e fluidas que a inundam – com todo o leque de significados a elas atribuído pela poesia cabralina – se passá-las antes pelo filtro de um trabalho que efetivamente consiste num *trabalho de arte*⁴⁰⁸, que controla sua violência e formaliza sua atuação, sem que com isso se perca sua força e intensidade, condensadas agora nos redemoinhos em que o poeta, como o toureiro, embarca, como prega o “Catecismo de Berceo”, também reunido nesse *Museu de Tudo*:

Nem deixar que a palavra flua
como rio que cresce sempre:
canalizar a água sem fim
noutras paralelas, latente.⁴⁰⁹

A imagem do redemoinho, *cabeça de água* temperada, nos parece particularmente significativa, pois congrega tanto a plasticidade do entrelaçamento do toureiro com o touro quanto o caráter concentrado dessa vertiginosa violência introduzida pela inundação, “o homem acoplado a seu animal numa tourada latente” (DELEUZE, 2007, p. 29), como numa imagem de Francis Bacon (FIG. 6)⁴¹⁰, inserindo sobre a superfície lisa e uniforme da arena – como a da página branca – pontos de tensão ou de crise; imagem que nos remete a uma interessante passagem de Walter Benjamin sobre o que ele mesmo denomina *origem*:

Mas, apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (*Ursprung*) não tem nada em comum com a gênese (*Entstehung*). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. **A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o**

⁴⁰⁸ É evidente que quando nos referimos a *cultus* pensamos, em termos de poesia cabralina, principalmente em trabalho e cultivo. Mas como ignorar a “dignidade (*raro* animal), a quase deferência com que o acaso é tratado durante a curta e bela invocação” na “Fábula de Anfion”, como aponta José Guilherme Merquior (1997, p. 127)? Não poderíamos então pensar – dialeticamente – também em adoração e homenagem?

⁴⁰⁹ “Catecismo de Berceo” (MELO NETO, 2008, p. 360).

⁴¹⁰ Nesse caso, talvez poucas imagens sejam tão pertinentes quanto as telas *Estudo para uma tourada nº 1* (1969) e *Segunda versão do “Estudo para uma tourada nº 1”* (1969), do pintor irlandês Francis Bacon, nas quais a circularidade do movimento empreendido pelo homem e o animal repercute o *redemoinho* de que fala Cabral. Não haveria também algo de flor ou de máquina de algodão-doce nessas imagens? (Sobre a pintura de Bacon: Cf. DELEUZE, 2007; TOFANI, 2010)

material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do fatural, cru e manifesto. O seu ritmo só se revela a um ponto de vista duplo, que o reconhece, por um lado como restauração e reconstituição, e por outro como algo de incompleto e inacabado. Em todo o fenômeno originário tem lugar a determinação da figura através da qual uma ideia permanentemente se confronta com o mundo histórico, até atingir a completude na totalidade da sua história. A origem, portanto, não se destaca dos dados fatuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história. (BENJAMIN, 2011, p. 34 – grifo nosso)

Se as páginas brancas são espaços estáticos, são no entanto permanentemente atravessadas pela escrita e seu fluir, ainda mais quando, como em uma praça de touros, nelas se joga com forças motrizes como a vida e a morte. Por isso nos parece inevitável fazer dialogarem o poema de Cabral e a passagem de Benjamin, pela coincidência de um fluxo e de um turbilhão⁴¹¹ que perturba sua superfície como um vestígio de sua força original, feita de impulso e contenção – nesse sentido, é possível também admitir o redemoinho como uma daquelas paralelas, embora torcida, em que o poeta busca “canalizar” as palavras, ou mesmo como uma forma *informe*, evidente e inapreensível em sua totalidade, presente e incapaz de se fixar⁴¹². Mas, para estabelecer esse diálogo, é preciso observar a advertência de Georges Didi-Huberman, para quem o redemoinho de que fala o filósofo não deve ser compreendido como uma ideia abstrata, um conceito, nem como uma “fonte” arquetipal, mas sim como um *sintoma*:

Ou seja, uma espécie de formação crítica que, por um lado, perturba o curso normal do rio (eis aí seu aspecto de catástrofe, no sentido morfológico do termo) e, por outro lado, faz ressurgir corpos esquecidos pelo rio ou pela geleira mais acima, corpos que ela “restituiu”, faz aparecer, *torna visíveis* de repente, mas momentaneamente: eis aí seu aspecto de choque e de *formação*, seu poder de morfogênese e de “novidade” sempre inacabada, sempre *aberta*, como diz tão bem Walter Benjamin. E nesse conjunto de imagens “em via de nascer”, Benjamin não vê ainda senão ritmos e conflitos: ou seja, uma verdadeira dialética em obra. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171)

O que a leitura de Didi-Huberman destaca é a dimensão *crítica* dessa dialética, que permite pensar as *imagens* também como *imagens críticas*, ou seja, imagens que criticam as próprias imagens e nossas maneiras de vê-las; que permitem conceber *estruturas em obra* nas imagens, mas que não produzem formas estáveis, e sim em formação ou transformação; crítica que assume um “valor de *verdade*”, e que pode

⁴¹¹ Outras traduções do trecho de Benjamin, citadas por Didi-Huberman, traduções indiretas para o português a partir de uma versão francesa do original em alemão, definem *origem* como “um turbilhão no rio do devir” (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 170; 2009, p. 53-54).

⁴¹² “[...] algo assim como uma aranha ou um escarro” (BATAILLE, 2003b, p. 55).

se manifestar como um incêndio, um lapso ou um silêncio⁴¹³. E o que “*El toro de lidia*” nos permite conceber é a aceitação dessa crise ou crítica no espaço construído do poema, a ideia de que é possível navegá-la desde que se conviva com ela, configurando um fazer ainda mais extremo – e por isso mais arriscado – do que evitá-la ou deixá-la do lado de fora, o que provavelmente configuraria uma outra tauromaquia tanto quanto uma outra poesia.

Basta pensarmos na falibilidade do projeto de Anfion ou na insuficiência da linguagem em *Uma Faca Só Lâmina* para vislumbrarmos esse redemoinho, sintomaticamente expresso como floração⁴¹⁴ e silêncio, principalmente se levarmos em conta, por exemplo, o vértice em que se deparam deserto e acaso, elementos que, apesar de opostos, se determinam, turbilhão em que a estabilidade encontra a transformação compartilhando a mesma avidez; ou na ausência – um *não-estar* – que *está* como bala, relógio ou lâmina, imagem crítica também assentada numa ávida ambiguidade, aqui compreendida como um *choque*, e não como inabilidade ou imprecisão⁴¹⁵; ou ainda se pensarmos na desdobrável imagem da *flor* em “Alguns Toureiros”, ao mesmo tempo passado e presente, poesia ultrapassada e projetada, palavra e objeto.

Mas o mesmo sintoma também pode ser encontrado em outra peça de *Museu de Tudo*, que como “*El toro de lidia*” equipara o fluxo das águas à figura do touro: trata-se de “As águas do Recife”, poema no qual mar e rio combatem, confirmando o “imaginário bélico” apontado por Secchin (1985), embora a primeira parte não se dedique ao enfrentamento, mas à descrição dos dois inimigos:

O mar e os rios 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.

⁴¹³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173.

⁴¹⁴ Pensamos em flor como matéria orgânica, submetida à fertilidade biológica, e também como enfeite, ornamento, o que também pode sugerir um excesso, se não domada pela mão serena do toureiro ou poeta.

⁴¹⁵ Segundo Benjamin, “a ambiguidade é a imagem visível da dialética”. (Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 173)

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.⁴¹⁶

Nesses versos se destacam as diferentes índoles do touro-mar e do touro-rio, que de certa forma coincidem com a do rio-touro de “*El toro de lidia*”, se entendermos que este congrega tanto a violência do primeiro quanto a fluidez linear do segundo, coexistindo nos três casos a persistência em perseguir determinado fim. Também é reincidente a paronomásia *touros/estoura*, que dá a medida do temperamento do mar tal qual a aliteração *rio/rumina* o faz com o rio⁴¹⁷. E assim como no primeiro poema, as duas novas forças aquosas também convivem com uma barreira ou impedimento: o mar, excluído pelo arrecife como o touro no *toril*, que *a custo o comporta*; o rio, contente em sua estagnação, mas que tem como obstáculo sua própria fluidez; ambos preocupados em ser de “aquém do arrecife”, espaço de águas calmas e tranquilas, em seu “antemar”, talvez *anti-toro de lidia*.

O objetivo das duas águas, ou dos dois touros, é conquistar ou manter uma posição estável, interromper ou evitar o fluxo. Mas, ironicamente, é justamente essa disposição a causa do enfrentamento, que transforma a desejada serenidade num conflito entre *estouro* e *ruminação*, fazendo despontarem turbulências, *quedas de braço*. E nesse confronto, um instante dialético se faz quando, em silêncio imóvel mas inquieto, um deles vence e, ao vencer, se perde:

Eis por que dentro do Recife
as duas águas vivem lutando,
jogando de queda-de-braço
entre os muros dos cais urbanos.

A que é mar porque, obrigada,
saltou o quebra-mar do porto,
vem, cada maré, desafiar
a água ainda rio para o jogo.

⁴¹⁶ “As águas do Recife” (MELO NETO, 2008, p. 360).

⁴¹⁷ Cf. SECCHIN, 1985, p. 266.

A água que remonta e a que desce
travam então uma queda de braço:
aplicadamente e em silêncio,
equilibradas por espaços.

Um certo instante estão imóveis,
nem maré alta nem baixa, ao par;
até que uma derruba e vence,
e, ao vencer, perder: se exilar.⁴¹⁸

Secchin (1985, p. 266) destaca com propriedade que, diferentemente da primeira parte do poema, em que os dois touros são descritos em estrofes distintas, nessa segunda parte ambos são referidos em todas as estrofes, o que reforça seu caráter bélico, conflituoso. No entanto, o crítico atribui maior importância à existência da luta do que ao fato da vitória significar uma derrota, ponto que, diferentemente, avaliamos como crucial pois exemplifica uma condição que, desde o capítulo anterior, temos apontado nas poéticas tauromáquica e cabralina; condição dialética que se reflete no redemoinho ou turbilhão original que traz à tona a restauração e o inacabamento, para falarmos como Benjamin, o realizado e o irrealizável, e que por fim se revela como crítica ou lucidez diante da própria poesia. E tal lucidez crítica, baseada na dialética entre o estático e o móvel, o sólido e o vago, e que encontra por fim a não-solução de um vazio, nos remete a um sintoma que Luiz Costa Lima define como “retificação interna da imagem”⁴¹⁹ ou um “descascamento” que também nos parece, como em *Uma Faca só Lâmina*, a denúncia ou o reconhecimento de uma insuficiência, que obriga o poeta, como o toureiro, a buscar mais um *lance*, a constituir e desconstruir mais uma imagem, até que por fim toda imagem rebente, como no poema citado, ou a morte se instaure, como inevitavelmente nas corridas, ou que o que reste se constitua sob o signo negativo de uma falta ou perda:

§ Como todo o real
 é espesso.
 Aquele rio
 é espesso e real.
 Como uma maçã
 é espessa.
 Como um cachorro
 é mais espesso do que uma maçã.
 Como é mais espesso
 o sangue do cachorro
 do que o próprio cachorro.

⁴¹⁸ “As águas do Recife” (MELO NETO, 2008, p. 360-361).

⁴¹⁹ Cf. LIMA, 1995, p. 235-236.

Como é mais espesso
 um homem
 do que o sangue de um cachorro.
 Como é muito mais espesso
 o sangue de um homem
 do que o sonho de um homem.

§ Espesso
 como uma maçã é espessa.
 Como uma maçã
 é muito mais espessa
 se um homem a come
 do que se um homem a vê.
 Como é ainda mais espessa
 se a fome a come.
 Como é ainda muito mais espessa
 se não a pode comer
 a fome que a vê.⁴²⁰

Assim a espessura paradoxalmente se adensa à medida que se aproxima de um vazio que não pode ser saciado. E apesar da realidade concreta (o sangue) ser mais espessa que a realidade imaginada (o sonho), é inevitável pensar em uma imaginação (sonho, pensamento ou poema) que somatize um silêncio equivalente àquele que confere a maior espessura, fazendo com que a própria distância ou dessemelhança entre o concreto e o imaginado constitua também um outro vazio, uma espiral ou um abismo como os redemoinhos no rio, pontos de incompletude e inacabamento como os que se abrem na luta entre o toureiro e o touro, e que, de “descascamento” em “descascamento”, um mergulho em busca de alguma *verdade*, encontra apenas “o próprio infinito de seus invólucros – que nada envolvem a não ser o próprio conjunto de suas superfícies” (BARTHES, 2004b, p. 159); ou o *nada* que constitui o *torero* e o *toreo*, como o poeta e a poesia.

4.2 Aberturas no vazio

Quaderna (1960), primeira coletânea publicada por Cabral após *Duas Águas*⁴²¹, livro em que estreiam “Alguns Toureiros” e “Diálogo”, não aborda especificamente as corridas de touros, mas apresenta dois poemas sobre outras expressões da cultura

⁴²⁰ *O Cão sem Plumás* (MELO NETO, 2008, p. 91).

⁴²¹ Na qual está incluída a primeira edição de *Paisagens com Figuras* (1956).

popular espanhola, o *baile* e o *cante flamencos*, respectivamente referidos em “Estudos para uma Bailadora Andaluza” e “*A Palo Seco*”. No caso do primeiro, destaca-se o já mencionado caráter ambíguo e dinâmico da figura da bailarina, impossibilitada de fixar-se em uma imagem⁴²² por transitar entre a mulher e o animal:

Então, como declarar
se ela é égua ou cavaleira:
há uma tal conformidade
entre o que é animal e é ela,

entre a parte que domina
e a parte que se rebela,
entre o que nela cavalga
e o que é cavalgado nela,

que o melhor será dizer
de ambas, cavaleira e égua,
que são de uma mesma coisa
e que um só nervo as inerva,

e que é impossível traçar
nenhuma linha fronteira
entre ela e a montaria:
ela é a égua e a cavaleira.⁴²³

Essa união entre o dominar e o rebelar-se não encontra solução apaziguadora, mas sim tensa e dialética na figura conformada pela imagem da bailarina, presença unívoca de uma condição dupla; imagem ígnea que possui os “gestos do corpo do fogo, / de sua carne em agonia” (MELO NETO, 2008, p. 195), e que, se não tem a dureza e a rigidez estática da figura de lenha de *Manolete*, dela se aproxima pelo calor que também seca e conforma a caatinga; semelhança que se desdobra em outra, também menos plástica e mais essencial, que liga o *fogo* à série formada por imagens como *deserto*, *faca* e *lâmina*, e gira em torno das ideias de *avidez* e *busca pelo extremo*:

Então, o caráter do fogo
nela também se adivinha:
mesmo gosto dos extremos,
de natureza faminta,

⁴²² Cf. CARDOSO, 2007, p. 160-161.

⁴²³ “Estudos para uma Bailadora Andaluza” (MELO NETO, 2008, p. 196-197).

gosto de chegar ao fim
do que dele se aproxima,
gosto de chegar-se ao fim,
de atingir a própria cinza.⁴²⁴

O sentido negativo dessa “natureza faminta” é comparável ao ascetismo do toureiro, à sua *praxis* lúcida e contida, pois também se dirige ao próprio agente, num gesto reflexivo que se coloca como o fim a atingir; um consumir-se ao extremo que equivale a tornar-se ainda mais agudo, a tal ponto que desse limite ínfimo se incendeie a própria figura da bailarina, como a figura do *matador* que, contendo a explosão, se ilumina e se afia na arena a partir do gesto mínimo e da mínima distância que guarda do touro. Porém, apesar dessas coincidências, algumas diferenças se fazem notar, principalmente em relação àquilo que impulsiona o baile e a corrida:

Porém a imagem do fogo
é num ponto desmentida:
que o fogo não é capaz
como ela é, nas *siguiriyas*,

de arrancar-se de si mesmo
numa primeira faísca,
nessa que, quando ela quer,
vem e acende-a fibra a fibra⁴²⁵,

que somente ela é capaz
de acender-se estando fria,
de incendiar-se com nada,
de incendiar-se sozinha.⁴²⁶

O mesmo *nada* que resulta do consumir-se proporciona a faísca que incendeia a bailarina. E, como nas corridas, por trás desse aparente vazio se faz presente uma “terrível parceria”⁴²⁷ entre cavaleira e égua, entre mulher e animal; talvez não tão terrível, já que no *baile flamenco* não se joga efetivamente com a morte, mas igualmente dialética, pois em ambos os casos, de um roçar submetido à dinâmica da contenção, faz-se uma ausência tão aguda e extrema que se transforma em uma intensa presença. Mas é importante observarmos que, se no *baile*, esse nada está como *antes e depois*, no *toreo*, pelo menos à primeira vista, ele *está* apenas como

⁴²⁴ “Estudos para uma Bailadora Andaluza” (MELO NETO, 2008, p. 195).

⁴²⁵ É interessante observar que a fibra é matéria constituinte tanto da bailadora quanto de *Manolete*, o “de punhos secos de fibra” (MELO NETO, 2008, p. 134).

⁴²⁶ “Estudos para uma Bailadora Andaluza” (MELO NETO, 2008, p. 195-196).

⁴²⁷ “Diálogo” (MELO NETO, 2008, p. 139).

fim, “como à procura do nada / é a luta também vazia / entre o toureiro e o touro” (MELO NETO, 2008, p. 139), dizem os versos de “Diálogo”. Assim, enquanto a bailarina é capaz de incendiar-se sozinha – pois contém em si os ingredientes necessários à fagulha inicial, representados por sua dupla condição de domadora e domada – o *diestro* só pode fazê-lo com a indispensável participação do seu adversário.

Tais semelhanças e diferenças são de certa maneira reforçadas no diálogo epistolar entre Cabral e Clarice Lispector; precisamente em carta enviada de Barcelona, em 15 de fevereiro de 1949, na qual o poeta afirma:

[...] Há duas espécies entre as pessoas que escrevem: as que se quebram a cabeça, ou se jogam a cabeça, em cada lance que escrevem, e as que se quebram a cabeça uma vez na vida, ao descobrir sua maneira. [...] Agora, eu pergunto [...]: seria V. capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça? É alguém capaz de jogar “poker” sem dinheiro? Sem arriscar? Estou certo que não. Agora, eu pergunto ainda: serão de maldizer esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada poema? Apesar de desagradáveis – eu os atravesso desprezando-os, pintando de feio o ofício de escrever e a escrita – não terão eles uma utilidade? **O toureiro não necessita esses vazios para ter em que quebrar a cabeça, com que começar. Porque o touro se encarrega disso.** (MELO NETO *apud* REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 294 – grifo nosso)

Na passagem fica mais uma vez evidente como Cabral identifica nas corridas de touros um fazer arriscado e extremo⁴²⁸ análogo ao que ele mesmo pratica em sua poesia; risco permanentemente renovado, desde que o artista não se conforme com o já conquistado e se imponha novos limites a alcançar, abrindo sempre uma possibilidade ao fracasso⁴²⁹. Mas o que nos chama a atenção é seu reconhecimento da atividade literária como uma resposta a uma exigência interior, “momentos de desespero e pessimismo”, que o próprio poeta define como um *desagradável vazio*; fato que se destaca principalmente se compararmos seu conteúdo com o de outra

⁴²⁸ “fazer no extremo, onde o risco começa” (MELO NETO, 2008, p. 318).

⁴²⁹ Os versos de “Uma *bailadora* sevilhana” são exemplares, e se aplicam também ao *toreo*: “dançar flamenco é cada vez; / é fazer; é um faz, nunca um fez.” (MELO NETO, 2008, p. 511). Francis Wolff (2010, p. 104) completa: “*La corrida de toros sigue siempre el mismo ritual, expresa siempre la misma cosa, el mismo poder del hombre, el mismo sacrificio del toro... ése es su sentido profundo, pero cada una de las lidias es única: en eso estriba su valor.*” [“A corrida de touros segue sempre o mesmo ritual, expressa sempre a mesma coisa, o mesmo poder do homem, o mesmo sacrifício do touro... esse é seu sentido profundo, porém cada uma das lidas é única: nisso reside seu valor.” (Tradução nossa)]

carta⁴³⁰, também endereçada à escritora brasileira e citada no capítulo anterior⁴³¹. Afinal, naquela mensagem de 1947, ao comentar sua última coletânea, Cabral salientava o fato de que *Psicologia da Composição* era “um livro que nasceu de fora para dentro”, no qual a construção era o ponto de partida, e não a “modelagem de uma substância interior”. Entretanto, nesta segunda correspondência, redigida mais de um ano depois, fica claro que, apesar do poeta não falar em uma literatura feita com matéria subjetiva, ele concebe um *vazio interior* a impulsionar a construção de sua escrita, mesmo quando a obra se projeta exteriormente ou trata de temas e objetos exteriores. E diante dessa “desagradável” motivação, para a qual a poesia talvez fosse uma espécie de redenção⁴³², a figura do toureiro aparece como exemplo de artista que retira do mundo que o circunda toda a substância de sua arte – a motivação, da qual se encarrega o touro, por uma questão de vida ou morte; a construção, já que cada animal propõe diferentes problemas ao *matador*⁴³³, dentro de um rigoroso sistema de regras; e a linguagem, assentada na evidência plástica dos *lances* e nos preceitos canônicos, que tornam as corridas inteligíveis ao público e demais atores da festa –, mantendo a lucidez e a objetividade que caracterizam a lição de poesia apresentada em “Alguns Toureiros” e evitando os desprazeres da criação. Dessa forma, a referência à tauromaquia traz à superfície uma outra questão relativa à poesia de Cabral – além daquela ligada à valorização estética da lucidez, da precisão e do risco, por exemplo –, a qual podemos definir como o *sentido* ou a *motivação* da criação artística⁴³⁴; questão problemática e que, desde a coletânea de estréia, acompanha sua obra, ora envolvida com a crítica ao próprio ofício, ora com a crítica ao homem e ao mundo, ora com ambas e ao mesmo tempo, mas quase sempre declaradamente convicta de que o principal tema a ser evitado é o próprio poeta.

⁴³⁰ Cf. REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 290-291.

⁴³¹ Cf. Capítulo 3, p. 105-106.

⁴³² Em “Poesia”, de *Pedra do Sono*, o poeta pergunta: “ó jardins de um céu / viciosamente frequentado: / onde o mistério maior / do sol da luz da saúde?” (MELO NETO, 2008, p. 27).

⁴³³ Na tauromaquia também não se pode conformar com as soluções já encontradas, pois “*cada touro le da que pensar al torero de un modo distinto. Que puede ser oscuro o claro, según sea el toro. Porque el toro es de un modo o de otro según su estilo*” [“cada touro dá o que pensar ao toureiro de um modo diferente. Que pode ser escuro ou claro, conforme seja o touro. Porque o touro é de um modo ou de outro segundo seu estilo” (Tradução nossa)] (BERGAMÍN, 1981, p. 85).

⁴³⁴ Parece sintomático que no mesmo conjunto de cartas enviadas a Clarice Lispector, entre 1947 e 1949, Cabral se refira duas vezes à “ideia de um poema longo, que venho trabalhando há tempos na cabeça, e que se chamaria ‘Como e porque sou romancista’ (título das memórias do José de Alencar), [e que] continua no único plano saudável em que se pode colocar, em mim, a literatura: o do desejo, ou do projeto” (MELO NETO *apud* REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 293).

Assim, ao traçarmos um paralelo entre as artes da dança e da tauromaquia, a partir do olhar poético e crítico de Cabral, concluiremos que tal comparação aparentemente atribui uma dimensão mais íntima e pessoal à primeira, já que os termos da parceria que a incendeia já estão presentes na bailarina, coexistem dentro dela, enquanto que, para acender sua arte, o *matador* precisa buscar fora de si a outra parte com e contra a qual afiará “o fio frágil da vida” (MELO NETO, 2008, p. 139). No entanto, se considerarmos a abordagem literária de Michel Leiris (2001, p. 11)⁴³⁵, veremos que o *pase* tauromáquico configura mais que uma aproximação entre homem e animal, pois nele se “*tangencia o mundo e a si mesmo*”, como um reencontro com uma parte de si até então exilada⁴³⁶, o que faz da tauromaquia mais que um mero combate com ou contra um objeto exterior, como também mais que uma disputa interna de forças antagônicas de um mesmo sujeito. Por isso, o que efetivamente se destaca quando comparamos os *nadas* da bailadora e do toureiro é o caráter didático das corridas, evidentemente percebido e explorado por Cabral, que permitem visualizar clara e concretamente as aproximações e os distanciamentos que, como o próprio poeta adverte, são difíceis de serem decompostos e identificados no *baile*, em que “há uma tal conformidade / entre o que é animal e é ela” que parece “que são de uma mesma coisa / e que um só nervo as inerva”. Além disso, essa diferença também explicita o caráter determinado e lúcido da atuação do *diestro*, já que o outro com e contra o qual ele lida – ainda que potencialmente uma parte exilada de si – é apreendido do lado de fora, demarcando assim uma disposição consciente, um gesto que *evidentemente* se realiza como um movimento que transita para além do próprio corpo.

Mas mesmo essa imagem didática da tauromaquia também pode ser inquietada em sua clareza e precisão, sua estabilidade também pode ser atravessada por redemoinhos e turbilhões, como olhos a bulir em estátuas⁴³⁷ ou como os adornos do *traje de luces*, excessos em si e no que compartilham no roçar a morte. Inquietada e atravessada se concordarmos que, mais do que um movimento de contraposição

⁴³⁵ Mas não somente literária, já que as corridas de touros podem assumir muitos significados, como vimos no segundo capítulo.

⁴³⁶ Utilizamos o termo de maneira análoga a Georges Bataille (2004, p. 25-26, 129), quando este fala em “isolamento do ser” ou em “descontinuidade”.

⁴³⁷ “Os primos” (MELO NETO, 2008, p. 46-47).

entre um polo e outro, mais que uma mera disputa entre homem e animal, o que encontramos na arte tauromáquica é um jogo dialeticamente muito mais amplo e intenso, em que todas as condições podem ser ultrapassadas, todas as divisas superadas, inclusive aquelas que conformam a própria corrida, fenômeno de difícil definição⁴³⁸, condição que faz surgir um extremo permanentemente afiado na constituição efêmera dos limites e de suas ultrapassagens, nas interdições impostas para serem transgredidas e imediatamente restauradas, diria Georges Bataille, num jogo dinâmico em sua própria imobilidade (uma *imobilidade inquieta*). E o resultado dessas transgressões, mesmo quando tangências, é um retrato mais intenso e preciso de uma descontinuidade – vazio, silêncio, fome, redemoinho ou nada – que, apesar de “fundamento do ser humano” (BATAILLE, 1981, p. 53), apela tanto por sua permanência quanto por seu fim, pela manutenção do distanciamento e pela instituição da proximidade, configurando o abismo que se abre entre o *ser construído* e o *ser essencial* – entre o artista e o homem, entre o homem e a natureza – e a partir do qual se incendeiam a corrida, o baile e a própria poesia.

A questão também surge quando analisamos “*A Palo Seco*”, outro poema de temática *flamenca* de *Quaderna*, que retoma o motivo do canto que já aparecera em “Diálogo”, mas dessa vez sem a comparação explícita com as corridas. No entanto, permanecem as referências a uma expressão lacônica, despojada e contundente, designada por palavras como *deserto* e *lâmina*, e que giram em torno da imagem de um “silêncio a pino”⁴³⁹:

- 1.3. *O cante a palo seco*
é um *cante* desarmado:
só a lâmina da voz
sem a arma do braço,
- que o *cante a palo seco*
sem tempero ou ajuda
tem de abrir o silêncio
com sua chama nua.⁴⁴⁰

⁴³⁸ Basta pensarmos nas diferentes versões sobre sua origem e significado apresentadas no segundo capítulo.

⁴³⁹ Como vimos no primeiro capítulo, “*a palo seco*” é um tipo de canto *flamenco* cantado sem acompanhamento musical, apenas com a voz. Originalmente, a expressão se refere a uma embarcação com mastro mas sem vela, explica Antonio Carlos Secchin. (Cf. nota 39 em: MELO NETO, 2008, p. 784)

⁴⁴⁰ “*A Palo Seco*” (MELO NETO, 2008, p. 223-224).

A condição desértica e solar desse canto, ao mesmo tempo que o despe, isola e desarma, também lhe confere a agudeza penetrante da lâmina, permitindo que ele se alimente do que falta, como a faca que “medra não do que come / porém do que jejua” (MELO NETO, 2008, p. 183). E se o adversário desse *cante* também compartilha do mesmo vazio, pode-se dizer então que entre ambos existe uma interdeterminação, sintoma do movimento dialético que caracteriza o dinamismo imóvel sobre o qual temos comentado:

2.1. O silêncio é um metal
de epiderme gelada,
sempre incapaz das ondas
imediatas da água;

a pele do silêncio
pouca coisa arrepiã:
o *cante a palo seco*
de diamante precisa.⁴⁴¹

O que se quer atingir é o *silêncio*, e a ambiguidade do gesto, que oscila entre o *afetar* e o *alcançar*, entre o *comprometê-lo* e o *se igualar a ele*, ilustra bem essa dinâmica; tal como a necessidade de “arrepia-lo”, de provocá-lo, que converte o objeto em sujeito, ao exigir dele a solidez e a agudeza de um mineral que não se qualifica pelo seu valor, raridade ou beleza, mas por sua contundência, como o próprio poeta confirmaria, em *Museu de Tudo*, na sua resposta a Vinicius de Moraes⁴⁴²:

Não sou um diamante nato
nem consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
se não com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.⁴⁴³

⁴⁴¹ “‘A Palo Seco’” (MELO NETO, 2008, p. 224).

⁴⁴² O poema citado responde a outro, escrito por Vinicius em homenagem a Cabral e intitulado “Retrato, à sua maneira” (MORAES, 2004, p. 421), e em especial ao verso no qual o poeta carioca refere-se ao pernambucano como “Camarada diamante!”.

⁴⁴³ “Resposta a Vinicius de Moraes” (MELO NETO, 2008, p. 364).

Se a natureza do silêncio – também contundente e mineral, se prolongarmos a equação – exige determinada qualidade do canto, é porque ela não é nata nem se cristaliza como pedra rara, mas surge de sua própria *praxis* como pedra bruta, sem brilho ou uso decorativo, fabricada⁴⁴⁴ para a aplicação impactante de suas arestas. Ao praticá-la, penetrando o silêncio e sua economia negativa para absorver suas qualidades⁴⁴⁵, esse *cante* realiza uma ação exterior, se considerarmos os termos – *cante* e *silêncio* – como entidades distintas e autônomas que se entrelaçam e se consomem; mas também realiza uma ação interior, pois ao eleger o *silêncio* como objeto de sua fome – ávida, desarmada, vazia – o *cante* também pratica o gesto reflexivo de se alimentar de si mesmo, como o olhar que se incorpora naquilo que vê⁴⁴⁶, colocando em cheque – ou em crise – a dualidade entre sujeito e objeto⁴⁴⁷. Assim, ao fim e ao cabo, tem-se o movimento *tauromáquico* de *fazer* e *desfazer* a um só tempo, como uma fissura que se insere em outra fissura para preenchê-la e esvaziá-la, como um vazio no qual é impossível identificar a abertura e o fechamento:

2.4. Ou o silêncio é uma tela
que difícil se rasga
e que quando se rasga
não demora rasgada;

quando a voz cessa, a tela
se apressa em se emendar:
tela que fosse água,
ou como tela de ar.⁴⁴⁸

Se no *cante* como no *baile* há tais ultrapassagens e transgressões, num jogo de interdeterminações que chamamos de *tauromáquico*, então é o caso de nos perguntarmos sobre o toureiro – e por extensão sobre o poeta: se efetivamente, como afirma Leiris, e como temos defendido, o seu jogo exterior também se volta para o interior, se o vazio que ele procura com e no seu objeto também está nele como um impulso à corrida, e se os sintomas que inquietam sua rígida plasticidade se confirmam nesse roçar da fímbria com a morte.

⁴⁴⁴ Talvez como uma *máquina do poema*. (Cf. NUNES, 1971)

⁴⁴⁵ Quando o “silêncio é um metal”, o diamante cabralino possui “o aço do diamante industrial”.

⁴⁴⁶ Cf. MERLEAU-PONTY, 1992, p. 128.

⁴⁴⁷ Cf. ADORNO, 2009, p. 150-152.

⁴⁴⁸ “A Palo Seco” (MELO NETO, 2008, p. 225).

4.3 Sacrifício e exorcismo

A figura toureira mais marcante na poesia de Cabral é a de *Manolete*, cuja lição em “Alguns Toureiros” se tornou peça fundamental para a compreensão de sua poética, o que aumenta a relevância do seu reaparecimento quase trinta anos depois em “Lembrando Manolete”, de *Agrestes* (1985), e que é reforçada pelo fato do cordobês ser o *diestro* mais citado ao longo da obra do poeta⁴⁴⁹. Se compararmos os dois poemas, o que mais se destaca, a despeito de algumas coincidências ou semelhanças, são as diferenças ou transformações pelas quais passou a imagem do toureiro, o que, no nosso entendimento, ilustra um movimento mais amplo que atravessa toda a poesia de Cabral, pelo menos se pensarmos em sua vertente *metapoética*, e que congrega as dimensões do *fazer* e do *ser* como o *tourear* se liga ao *viver*.

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

que se faz roçar pela faixa
 estreita de vida, ofertada

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

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

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

para que a rompa; com o frio
 ar de quem não está sobre um fio.⁴⁵⁰

Se em “Alguns Toureiros” *Manolete* era destacado por seu estilo lícido, preciso e contido, apesar das referências ao “toureiro mais agudo” e ao “roçar a morte”, em “Lembrando Manolete” o caráter extremo e arriscado do seu ofício se sobrepõe à calculada geometria, concedendo menos de uma estrofe à frieza que sobrevive à

⁴⁴⁹ Além dos dois poemas mencionados, “Alguns Toureiros” e “Lembrando Manolete”, *Manolete* também receberá uma terceira citação em “A Sevilhana que é de Córdoba”, de *Sevilha Andando* (1989). É interessante destacar que, com duas citações, aparecem Manolo González e Miguel Baez, “Litri”, ambos mencionados em “Alguns Toureiros” e em poemas intitulados com seus próprios nomes em *Andando Sevilha* (1989).

⁴⁵⁰ “Lembrando Manolete” (MELO NETO, 2008, p. 506).

intensidade do jogo sintaticamente ininterrupto, movimento que talvez possamos comparar a uma sequência de passes tauromáquicos, marcados pela parceria entre os versos que compõem os dísticos, tal qual toureiro e touro marcam os lances na arena; “frio ar” sobre um *fio-nada* que quase se torna visível no espaço que aproxima e separa um verso de outro como um fluido aceiro da palavra⁴⁵¹. Com isso, pode-se dizer que o segundo poema faz uma releitura ao avesso do primeiro, desenvolvendo aquilo a que a apreensão “mesquinha” do poeta dera menos atenção: o “roçar a morte em sua fímbria” (FIG. 7), que na segunda versão é reiteradamente posto em cena, como a afirmar um impulso inevitável em direção a um extremo vazio sempre mais afiado.

Nessa nova leitura, o que antes era simplesmente a morte agora é representado por uma “louca foice”, imagem aguda, contundente, formada por um adjetivo que faz ressoarem os “jardins enfurecidos”⁴⁵², as “desordens na alma”⁴⁵³ e os “cavalos soltos e loucos”⁴⁵⁴, forças irracionais e inconscientes da poesia de Cabral; e um substantivo que, ultrapassando a trivial imagem da “indesejada das gentes” e seu instrumento, lança a “pesada massa cornuda”⁴⁵⁵ sobre os canaviais onde também se cultiva essa lâmina⁴⁵⁶:

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.⁴⁵⁷

A associação não é casual, e parte do fato de que nos dois poemas sobre *Manolete* há a presença de um elemento que remete à origem do poeta: primeiro a lenha seca da caatinga; agora a ferramenta dos cassacos nordestinos. Presença justificada, se

⁴⁵¹ Essa dimensão visual da poesia de Cabral, “a relevância do estrato ótico na constituição dos seus textos poéticos”, é destacada por Helton Gonçalves de Souza (1999). Nylcéa Thereza de Siqueira Pedra (2010, p. 118) também chama a atenção para tal ocorrência ao comentar os poemas cabralinos sobre a tauromaquia, lembrando que vários deles apresentam estrofes compostas por dísticos, principalmente aqueles mais recentes, identificando aí uma referência à parceria homem-touro.

⁴⁵² “Poesia” (MELO NETO, 2008, p. 27).

⁴⁵³ “Pequena Ode Mineral” (MELO NETO, 2008, p. 59).

⁴⁵⁴ “Fábula de Anfion” (MELO NETO, 2008, p. 68).

⁴⁵⁵ Cf. LEIRIS, 2003, p. 23.

⁴⁵⁶ A foice é objeto recorrente na poesia de Cabral, e também aparece, por exemplo, no tauromáquico (para falarmos em *combate*) “Duelo à pernambucana”, em que “Cada um tem a melhor foice / e a razão melhor para a briga” (MELO NETO, 2008, p. 393).

⁴⁵⁷ “Menino de Engenho” (MELO NETO, 2008, p. 391-392).

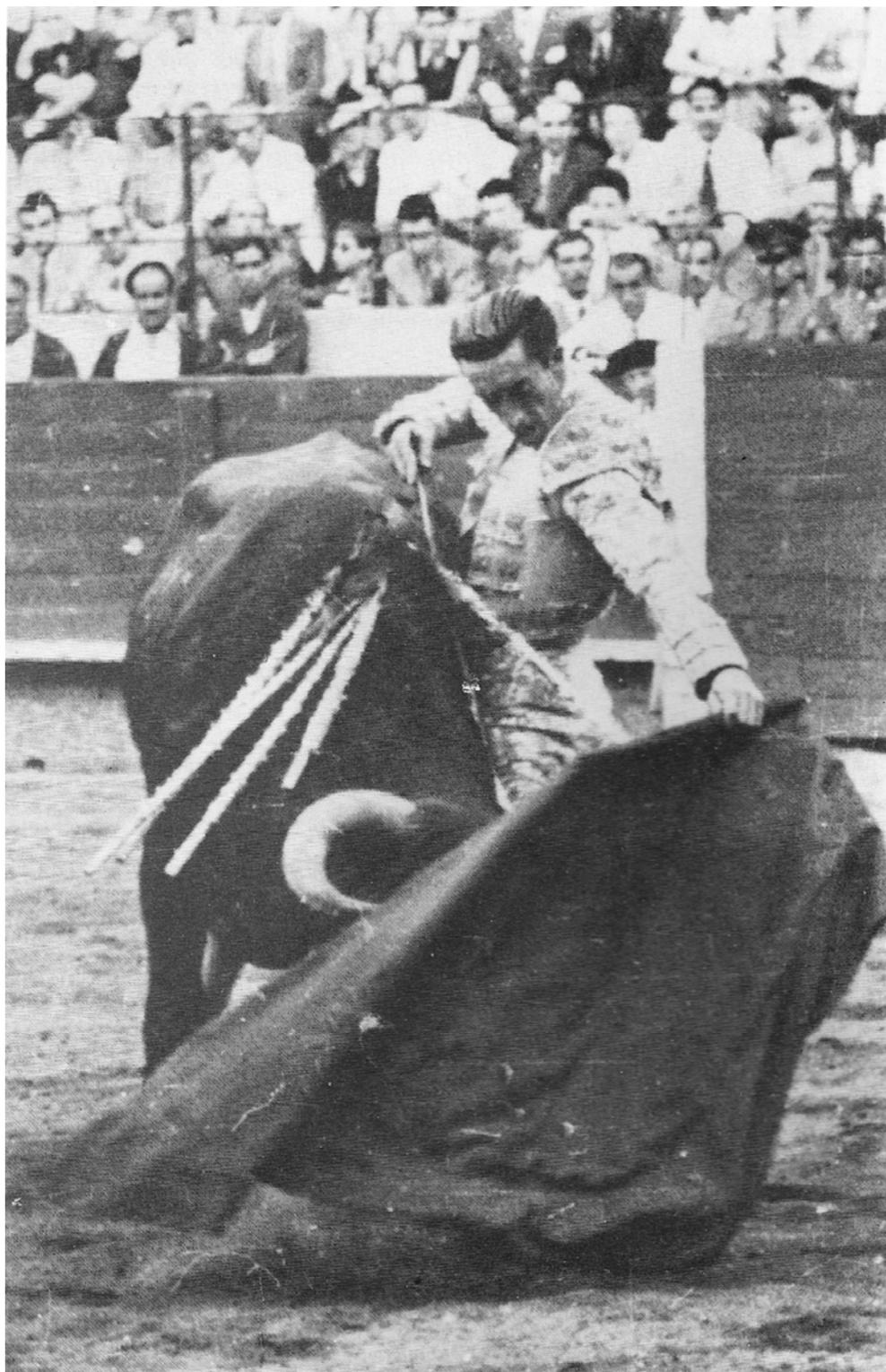


FIGURA 7 - *Manolete* diante de um touro de Miura em Barcelona, 1944
Fonte: MIRA, 1984, p. 401.

atentarmos para o “desafio demente” que o próprio poeta se impôs em “Autocrítica”⁴⁵⁸, de “em verso dar a ver Sertão e Sevilha” (MELO NETO, 2008, p. 430), mas que também nos abre uma trilha pelo complexo campo da memória:

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) é vírus ou vacina.⁴⁵⁹

O caráter memorialístico de “Menino do Engenho”⁴⁶⁰, sustentado pela infância do poeta, vivida nos engenhos da família, e pelo título tomado de empréstimo ao romance de José Lins do Rego, que também narra as lembranças de uma infância similar, está assentado nesse gume, que corta, penetra e inocula um “vírus ou vacina” que resistirá ao tempo, diz o poema – talvez um vazio ou uma ausência, diríamos nós, remetendo à faca-só-lâmina que um homem leva dentro de si e que o faz mais ativo e desperto⁴⁶¹, num “dar-se mútuo” como aquele em que se afiam cana e foice, toureiro e touro. E se afiam porque talvez seja o fio dessa cana que acenda todas as lâminas – faca, foice ou chifre – com as quais nos deparamos na poesia de Cabral; lâminas internas como a memória, uma das arestas que marcam e demarcam a obra do poeta desde *Pedra do Sono*⁴⁶²; memória que lembra o tempo, que lembra o rio, que lembra o touro, que lembra a morte e sua “louca foice”, de onde *tourear* – como *poetar* – significaria *viver* expõe-se ao inoculado em suas presenças e ausências, lembranças e esquecimentos.

Mas antes de seguirmos essa trilha é preciso voltar à leitura de “Lembrando Manolete” para identificarmos outra transformação, pois, assim como a morte foi convertida em “louca foice”, a fímbria de “Alguns Toureiros” foi substituída pela faixa⁴⁶³ ou cinto que envolve o *matador*. Substituição também significativa, já que o

⁴⁵⁸ *A Escola das Facas* (1980).

⁴⁵⁹ “Menino de Engenho” (MELO NETO, 2008, p. 391-392).

⁴⁶⁰ *A Escola das Facas* (1980).

⁴⁶¹ Cf. *Uma Faca só Lâmina* (MELO NETO, 2008, p. 181-191).

⁴⁶² Cf. SENNA, 1980.

⁴⁶³ Apesar de Cossío (1951-1953, v. 1, p. 69) definir a faixa (*faja*) como um elemento indispensável da indumentária taurina, contemporaneamente ela teve sua dimensão e evidência reduzidas, o que provavelmente indica o uso estético como sua única função. Entretanto o verbo *fajarse* – “*tourear*

que antes era apenas um adorno – apesar da importância do elemento lúdico e gratuito para a conformação do humano, segundo Bataille – dessa vez concentra uma enorme força vital, ou a própria vida do toureiro, aumentando de maneira considerável o valor do que está em jogo e, conseqüentemente, a dramaticidade da corrida. Na verdade, pode-se dizer que só agora a tauromaquia aparece como um evento realmente trágico na poesia de Cabral, ressaltado pela assimetria entre a “loucura” da foice, marca de uma força incontável, e a “estreiteza” da faixa, índice da fragilidade da vida, que paradoxalmente é oferecida em sacrifício⁴⁶⁴.

Na verdade, o poema todo é paradoxal ou, quando não, surpreendente, a começar por essa aparente inversão de papéis entre o sacrificador e a vítima, já que a morte do toureiro não constitui um acontecimento tauromáquico⁴⁶⁵, não tem significado algum no contexto simbólico da festa, cujas regras e normas foram elaboradas e estabelecidas justamente para impedir esse desenlace terrível – paradoxo reforçado no poema pelo epíteto que define a figura toureira como *matador*. Também é inusitado o próprio aspecto sacrificial com o qual as escolhas lexicais revestem a corrida, atribuindo-lhe uma dimensão sagrada normalmente considerada estranha à poesia de Cabral⁴⁶⁶. Contudo, as duas questões não só estão presentes como também interligadas, o que indica a necessidade de abordá-las conjuntamente.

Antes de tudo, é preciso lembrar que a figura de *Manolete* está inevitavelmente marcada por sua morte, em 28 de agosto de 1947, apenas dois meses após Cabral assistir por duas vezes a suas atuações⁴⁶⁷. O poeta registra o acontecimento em carta a Murilo Mendes, mas não se refere a ele explicitamente em “Alguns Toureiros”, em que o *diestro* é descrito como aquele que com mais precisão desafia a morte, apesar da enorme repercussão causada por seu trágico falecimento, já que

muy cerca del toro” (RUIZ, 1990, p. 180) – adensa o significado da peça no universo simbólico das touradas.

⁴⁶⁴ Marcel Mauss e Henri Hubert (2005, p. 19) definem o sacrifício como “um ato religioso que mediante a consagração de uma vítima modifica o estado da pessoa moral que o efetua ou de certos objetos pelos quais ela se interessa”. Por pessoa moral podemos entender o sacrificante, ou aquele que oferece o sacrifício, que nem sempre coincide com o sacrificador, aquele que o executa e que tradicionalmente corresponde a um sacerdote ou pessoa que detém as condições necessárias para concretizar o rito (*Ibidem*, p. 26-31).

⁴⁶⁵ Cf. BERGAMÍN, 1994, p. 11; DELEUZE, 1974, p. 152; DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 120.

⁴⁶⁶ Um ponto de vista divergente é o trabalho que Waldecy Tenório, que numa leitura “teopoética” (uma teologia imaginativa, esclarece o autor) identifica o sagrado na poesia de Cabral, ligando-o ao seu humanismo solidário. (Cf. TENÓRIO, 1996)

⁴⁶⁷ Cf. ATHAYDE, 1998, p. 136.

se tratava de uma das mais destacadas personalidades espanholas da época. Essa omissão chama ainda mais a atenção quando observamos outro poema, “A Morte de ‘Gallito’”, de *Crime na Calle Relator* (1987), que narra a morte de José Gómez Ortega⁴⁶⁸, ou *Joselito*, figura que, ao lado de Juan Belmonte, constituiu nas primeiras décadas do século XX a chamada “*Edad de Oro del Toreo*”, acontecimento trágico que também teve grande repercussão, como o poeta indica projetando-o sobre o pano de fundo dos conflitos político-militares que marcaram a Espanha no último século, definindo-o como a “maior bomba” entre todas de então:

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

“A José”, e há quem não creia,
“matou um touro em Talavera.”⁴⁶⁹

Não é nossa intenção procurar os motivos que levaram Cabral a abordar de maneira distinta dois toureiros cujos destinos foram semelhantes – semelhança que também pode ser identificada, segundo o entendimento do poeta⁴⁷⁰, nos estilos de ambos, já que, como *Manolete*, *Joselito* “[...] tinha tal sabedoria / que seu toureio era geometria” (MELO NETO, 2008, p. 595) –, mas sim compreender tais diferenças esclarecendo-as, para o que alguns dados parecem relevantes, como o fato de que só a partir de *Museu de Tudo* – ou seja, alguns anos depois da publicação de “Alguns Toureiros” – a morte pessoal tornou-se uma presença significativa na obra cabralina, como destaca Marta de Senna⁴⁷¹, que sugere que o tema seria “típico de um poeta de meia-idade, a quem assusta o fantasma da morte” (SENNA, 1980, p. 188), mas que ainda assim faz prevalecer a “memória intelectual” sobre a “memória

⁴⁶⁸ O fato ocorreu em Talavera, província de Toledo, em 16 de maio de 1920.

⁴⁶⁹ “A Morte de ‘Gallito’” (MELO NETO, 2008, p. 595). É interessante observar como o último verso do poema ecoa a frase com a qual Gregorio Corrochano, um dos críticos presentes quando *Joselito* foi morto, encerra o seu livro *¿Qué es torear?: “¿Qué es torear? No lo sé; yo creí que lo sabía Joselito y un toro lo mató en Talavera”* [“O que é torear? Não sei; acreditei que sabia Joselito e um touro o matou em Talavera” (Tradução nossa)] (*apud* MOZO, 1985, p. 51).

⁴⁷⁰ É importante lembrar que Cabral nunca viu *Joselito* torear, já que o toureiro foi morto no mesmo ano em que o poeta nasceu.

⁴⁷¹ Marta de Senna (1980, 188-189) cita os poemas “Meios de transporte”, “Na morte de Marques Rebelo”, “W. H. Auden”, “Máscara mortuária viva (Ulysses Pernambucano)” e “A Willy Lewin morto”, aos quais acrescentaríamos “O Espelho Partido”, igualmente dedicado a Marques Rebelo e que também faz referência a sua morte. Depois de *Museu de Tudo*, o tema estará cada vez mais presente na poesia de Cabral, como por exemplo em “Na morte de Joaquim Cardozo”, de *A Escola das Facas*, “A W. H. Auden”, “Contam de Clarice Lispector” e uma seção inteira de *Agrestes*, justamente intitulada “A ‘Indesejada das Gentes’”, entre outros títulos.

afetiva”, como forma de evitar que a emoção obstrua a criação poética⁴⁷². Como exemplo, a crítica cita o poema “W. H. Auden”, a quem coube, segundo a lúcida versão cabralina, uma morte limpa e asséptica como sua poesia⁴⁷³:

Se morre da morte que ela quer.
É ela que escolhe seu estilo,
sem cogitar se a coisa que mata
rima com sua morte ou faz sentido.
Mas ela certo te respeitava,
de muito ler reler teus livros,
pois matou-te com a guilhotina,
fuzil limpo, do ataque cardíaco.⁴⁷⁴

Mas, apesar da presença da morte individual na poesia de Cabral só se efetivar a partir de *Museu de Tudo*, outro poema publicado em *Crime na Calle Relator*, com o sintomático título de “O exorcismo”, situa alguns anos antes (“novecentos sessenta”) o despertar da questão ao poeta⁴⁷⁵:

⁴⁷² Cf. SENNA, 1980, p. 189.

⁴⁷³ Nesse contexto, também parece significativo o comentário de Félix de Athayde sobre *Paisagens com Figuras*, coletânea em a tauromaquia estreia na poesia de Cabral com “Alguns Toureiros” e “Diálogo”: “É em *Paisagens com figuras* que começa a aparecer a série de poemas sobre cemitérios e, indiretamente, sobre a morte [...]” (ATHAYDE, 2000, p. 55).

⁴⁷⁴ “W. H. Auden” (MELO NETO, 2008, p. 356).

⁴⁷⁵ O próprio Cabral contextualiza o poema, em trecho revelador: “[...] Porque você não tem consciência de muitas coisas, por mais que você procure ser consciente. Se você vê, por exemplo, o meu medo da morte, é claro que está muito presente em *Agrestes*. Ele está disfarçado em todos os meus livros. Nesse meu último livro eu narro uma conversa com o López Ibor, que era o grande psiquiatra de Madri quando eu estava lá. [...] O sujeito era extraordinário. López Ibor me disse: ‘Eu sei que o senhor escreve. O senhor me empresta um livro seu?’ Eu perguntei: ‘O senhor lê português?’ E ele: ‘Ah, leio’. Eu dei para ele *Duas águas* que era, naquele tempo, minhas poesias completas. Na vez que eu voltei lá ele me disse: ‘Eu fiquei impressionado como o senhor fala na morte’. Então falei: ‘Doutor López Ibor, o senhor naturalmente está se referindo a *Morte e vida severina*, esse tipo de coisa. A morte de que eu falo não é a morte individual, rilkeana: é a morte social’. Disse ele: ‘Aí é que você está enganado. Isso é uma maneira pela qual você está falando na sua morte sem falar, como Rilke, na primeira pessoa. De forma que a sua obsessão pela morte é tão grande que o senhor é interessado pela miséria’. E, afinal de contas, por que é que eu escrevi sobre a miséria de Pernambuco, se eu sou de uma família de senhores de engenho, portanto exploradores daquela gente e portanto responsáveis por aquela miséria? Eu não sou filho de mucambeiro. De forma que eu fiquei pensando no negócio do López Ibor, e disse: ‘Realmente, talvez seja esse meu pavor da morte que me dê sensibilidade para essa miséria social’. É uma possibilidade psicológica. Ele disse: ‘O senhor pensa que está falando na morte dos outros, o senhor está falando é na sua morte’. Em *Agrestes* eu falo da morte. Aí eu falo um pouco da morte individual, não da morte social, embora não seja da minha. O que acontece é que a morte não chega. O que eu fico pensando é que eu estou com 68 anos, quer dizer... qualquer dia desses ela bate na porta. Você já pensou? Quando eu tinha vinte anos eu tinha quarenta e oito anos, no mínimo, de espera. Agora aos 68 eu não sei se ela vai chegar aqui. Vocês são muito moços e não pensam nisso. Mas um sujeito de 68 anos, ele vê o horizonte muito mais próximo. Quando eu, por exemplo, abro minha gaveta e vejo as notas que eu tenho de poemas, fico pensando... Eu estou trabalhando como um louco para acabar esse livro. Naturalmente escreverei outro. Eu tenho a impressão de que nunca esgotarei as notas que eu tenho para poemas possíveis!” (MELO NETO, 1989, p. 39-40).

Madrid, novecentos sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Se não tudo, o que acha melhor.”

Na outra semana é a resposta.
“Por que da morte tanto escreve?”
“Nunca da minha, que é pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”

“Certo. Mas além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar de sua região.
Já li algum livro de Freyre.

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”⁴⁷⁶

Assim, pela abertura do poeta à morte em sua dimensão individual e pelo reconhecimento de sua participação em sua própria poesia, se justificariam as diferenças entre as abordagens de “Alguns Toureiros” e “A Morte de ‘Gallito’”. Mas como então situar “Lembrando Manolete” e sua visão sacrificial da tauromaquia, que ao mesmo tempo revela e esconde? Seria tal abordagem uma recusa, um desvio para mascarar o objeto que apavora o poeta, ou uma escolha com o intuito de oferecer ao *matador* uma morte condizente com sua obra e seu significado poético? Ou será que toda a questão reside na forma como Cabral compreende a tauromaquia e como essa compreensão se desenvolve ao longo de sua obra, considerando-se aí também sua dimensão *metapoética*?

A solução para tais questões provavelmente envolve a natureza dessas mortes, já que só no caso dos toureiros ela é consequência de sua atividade ou resultado do risco que deliberadamente correm⁴⁷⁷. Além disso, é preciso diferenciar as mortes vivenciadas direta ou indiretamente pelo poeta daquelas sobre as quais ele tomou conhecimento tempos depois, e que por isso estão revestidas do que poderíamos chamar de um distanciamento histórico: neste caso entrariam, por exemplo, o *Auto do Frade* (1984), longo poema sobre a execução do Frei Caneca, e “A Morte de

⁴⁷⁶ “O exorcismo” (MELO NETO, 2008, p. 562).

⁴⁷⁷ Nos poemas de *Museu de Tudo* citados, as mortes, quando esclarecidas, se dão em decorrência de câncer ou enfarte, por exemplo.

‘Gallito’⁴⁷⁸, que se refere a um importante acontecimento da história tauromáquica, mas ocorrido poucos meses após o nascimento do poeta⁴⁷⁹. Já os outros poemas mencionados se referem a mortes efetivamente vivenciadas por Cabral, sobre as quais ele tomou conhecimento praticamente no mesmo tempo em que ocorreram, sofrendo assim o impacto de suas ocorrências; mortes que atingiram pessoas do seu círculo de convivência, como Marques Rebelo, Ulysses Pernambucano, Willy Lewin e Joaquim Cardozo, ou personalidades que, mesmo fora desse círculo, eram reconhecidas e admiradas por seus trabalhos, como o escritor W. H. Auden e o toureiro Manuel Rodríguez, *Manolete*. Assim, ao analisarmos “Lembrando Manolete”, é preciso ter em mente tais informações, ressaltando-se que a morte do *diestro* se dá apenas dois meses após suas atuações deixarem profundas impressões no poeta, a ponto deste elevá-lo à condição de modelo e exemplo para si e para toda a classe dos poetas.

4.3.1 Diante da muralha de olhos

Voltemos então ao poema e ao gesto do toureiro de ofertar sua vida ao touro para que este a rompa. Como dissemos, é preciso considerar a morte efetiva de *Manolete*, numa tarde de agosto em Linares, ferido pelo touro Islero ao aplicar-lhe uma estocada também mortal, episódio cujas circunstâncias chamaram a atenção do poeta para algo que também está em jogo numa corrida, além da sobrevivência:

Todo baile andaluz, toda corrida de touros, são coisas do acervo da morte. Porque o sujeito que vai à corrida de touros não sabe se volta para casa. Se acontece de ser um touro difícil, um touro perigoso, que o ameaça, ele pode matar o touro de qualquer maneira, mas aí a vaia em cima dele é tremenda. De forma que o sujeito no fundo tem mais medo do público do que do touro. Eu vi toureiros tourearem touros impossíveis porque o público estava berrando que ele não estava toureando bem. Manolete morreu por isso! Eu vi Manolete tourear duas vezes e portanto matar quatro touros. Era um troço inteiramente diferente de tudo, nunca vi um negócio como aquilo. Na corrida de touros, quanto mais fama você tem, mais dinheiro você ganha, é claro, mas também mais o público exige de você. Se o público naquele dia não exigisse de Manolete matar bem aquele touro, Manolete não teria morrido! Mas Manolete, entre se arriscar a matar aquele touro da maneira como ele matou, porque ele caiu para um lado e o touro para o outro. A estocada dele

⁴⁷⁸ Poderíamos citar também “Um poeta pernambucano” (MELO NETO, 2008, p. 422-423), de *A Escola das Facas*, poema sobre o pernambucano Natividade Saldanha, que menciona sua morte por afogamento em uma vala de esgoto, numa noite de tempestade em Bogotá, Bolívia, no ano de 1830.

⁴⁷⁹ Cabral nasceu em 9 de janeiro e *Joselito* foi morto em 16 de maio, ambos no ano de 1920.

foi mortal. Entre isso e a vaia do público, ele preferiu matar o touro decentemente, um touro que não podia ser morto assim. (MELO NETO, 1989, p. 30-32)

A leitura que Cabral faz do episódio evidencia o que se pode resumir como “matar o touro decentemente”, a despeito dos riscos que tal escolha possa acarretar; compromisso ético e estético que faz jus à fama de *Manolete*, reconhecido e destacado por sua dignidade e honradez⁴⁸⁰. Na verdade, tal comportamento está em acordo com aquilo que Francis Wolff define como *ser torero*⁴⁸¹, o que não significa ser *um toureiro* – como ser um médico, um cozinheiro ou um professor, substantivos que indicam uma atividade ou profissão – mas *ser* na *qualidade* de *torero*, “*adjetivo que califica la excelencia suprema en el desempeño idóneo de esa función*”⁴⁸² (WOLFF, 2010, p. 122), um valor, mais que um ofício. Nos deparamos então com uma *ética do ser*, mais do que do *fazer*, ou, de outro modo, uma ética em que o *fazer* importa na medida em que permite vislumbrar ou reconhecer o *ser*, ação que se concretiza não por uma habilidade ou destreza, mas por *mostrar-se* impassível diante de qualquer adversidade, ciente de que, para dominá-la, primeiro é preciso dominar-se e demonstrá-lo por meio de um paradoxo que, segundo o filósofo, constitui a própria moral estoica⁴⁸³: “*debe mantenerse lo más cerca posible para poder mostrarse lo más distante, pues sólo puede mostrar que está distante moralmente si se acerca físicamente*”⁴⁸⁴ (*Ibidem*, p. 125). Portanto, a *ética torera* se constitui como uma ética feita de aparência, que no entanto não busca enganar ou dissimular, mas sim revelar ao se fundir com o próprio *ser*: “*pues no hay ser detrás del parecer*”⁴⁸⁵, diz Wolff (*Ibidem*, p. 141), quando se é aquilo que se mostra de si. Daí o papel relevante do público, já que ele é a testemunha e o juiz da corrida, o que faz do *ser torero* um *éthos* autoconstituído que é colocado à prova cada vez que o *matador* se apresenta diante do touro e dos espectadores, e que resulta por fim num desprendimento de si mesmo – ou, para voltarmos às expressões anteriormente utilizadas, um *eu torero* (como um *eu poético*) que se constitui ao se distanciar do seu *eu empírico*:

⁴⁸⁰ Cf. MOZO, 1985, p. 112, 122.

⁴⁸¹ Cf. WOLFF, 2010, p. 119-151.

⁴⁸² “adjetivo que qualifica a excelência suprema no desempenho *idóneo* dessa função”. (Tradução nossa)

⁴⁸³ Cf. WOLFF, 2010, p. 124.

⁴⁸⁴ “*deve* manter-se o mais próximo possível para *poder* mostrar-se o mais distante, pois só pode mostrar que está distante moralmente se aproxima-se fisicamente”. (Tradução nossa)

⁴⁸⁵ “pois não há ser por trás do parecer”. (Tradução nossa)

Saberse mirado por todos, pero no tener una mirada para sí mismo; cuando todo el mundo lo mira, a él y su herida, no tener ojos sino para el toro: el oficio ante todo, antes que la vida. Es necesario, ante los ojos de todos, no mirarse, carecer de consideración consigo mismo, pues el “sí mismo” del torero en la plaza es lo que todo el mundo puede ver de él, lo que parece a los demás y nada más. Todo el ser está en parecer. Estamos en las antípodas de esas morales que recomiendan “ceñirse a sí mismo”, que nos exhortan a ser “auténticos”, a ser por fin nosotros mismos. El torero no tiene que ser él mismo, sino ser... torero. (WOLFF, 2010, p. 140)⁴⁸⁶

Subsiste então uma noção de *dever* em relação à própria tauromaquia, noção que, no entanto, não se aplica a qualquer um – o público, por exemplo, não se submete a ela –, o que faz com que a ética *torera* se constitua também como uma *ética heróica*⁴⁸⁷, ou a ética do homem excepcional e solitário que se propõe realizar aquilo que ninguém mais é capaz de fazê-lo, sujeito de um *gesto impossível* que provoca assombro e admiração, mas que também cobra sua parcela de sacrifício⁴⁸⁸. Afinal para assumir esse papel é necessário abrir mão de si para realizar as possibilidades do outro⁴⁸⁹, ou seja, ser “*hombre sin cualidades y torero con todas las virtudes*”⁴⁹⁰ (WOLFF, 2010, p. 136)⁴⁹¹.

Pode-se portanto concluir que o toureiro enfrenta um duplo combate: contra o touro e contra o público, essa *massa* de que nos fala Elias Canetti (1995), uma concentração de pessoas que se encontram tão próximas umas das outras quanto de si mesmas, na qual se ultrapassa as fronteiras da individualidade para alcançar

⁴⁸⁶ “Saber-se olhado por todos, contudo não ter um olhar para si mesmo; quando todo o mundo o olha, a ele e sua ferida, não ter olhos senão para o touro: o ofício antes de tudo, antes da vida. É necessário, *diante dos olhos de todos*, não olhar-se, carecer de consideração *consigo mesmo*, pois o ‘si mesmo’ do toureiro na praça é o que todo o mundo pode ver dele, o que aparece aos demais e nada mais. Todo o ser está em parecer. Estamos nas antípodas dessa morais que recomendam ‘ajustar-se a si mesmo’, que nos exortam a ser ‘auténticos’, a ser por fim nós mesmos. O toureiro não tem que ser ele mesmo, senão ser... toureiro.” (Tradução nossa)

⁴⁸⁷ Cf. WOLFF, 2010, p. 129-135.

⁴⁸⁸ Cf. WOLFF, 2010, p. 132-133.

⁴⁸⁹ Poderíamos extrair daí uma definição para a própria poesia: “*El término de poesía, que se aplica a las formas menos degradadas, menos intelectualizadas, de la expresión de un estado de pérdida, puede ser considerado como sinónimo de gasto: significa en efecto, de la manera más precisa, creación por medio de la pérdida. Su sentido es entonces cercano al de sacrificio.*” (BATAILLE, 2003b, p. 117). [“O termo poesia, que se aplica às formas menos degradadas, menos intelectualizadas, de expressão de um estado de perda, pode ser considerado como sinônimo de gasto: significa, com efeito, de maneira mais precisa, criação por meio da perda. Seu sentido está então próximo ao de *sacrifício*.” (Tradução nossa)]

⁴⁹⁰ “homem sem qualidades e toureiro com todas as virtudes”. (Tradução nossa)

⁴⁹¹ Estaríamos assim diante daquelas personagens cabralinas que Ivo Barbieri (1997, p. 47-48) identifica como “figuras de corte nítido e vontade forte”, citando o Frei Caneca, Juan Belmonte e, completariamos, o próprio *Manolete*.

um estado quase santificado de coesão, insaciável em sua ânsia de tudo absorver⁴⁹². Uma massa em anel, quando esse público se encontra numa praça de touros⁴⁹³, um “muro de gente” que vira as costas ao mundo para fixar os olhos na arena onde ocorre o combate⁴⁹⁴:

As fileiras encontram-se dispostas uma acima da outra, a fim de que todos vejam o que se passa lá embaixo. A consequência disso, porém, é que a massa encontra-se sentada diante de si mesma. Cada um tem à sua frente milhares de pessoas e cabeças. Enquanto ele permanecer ali, todos permanecerão. O que o excita, excita os outros também, e ele o vê. Os demais encontram-se sentados a uma certa distância dele; desaparecem as singularidades que normalmente os distinguem, tornando-os indivíduos. Todos se tornam muito parecidos e comportam-se de modo semelhante. Nos outros, cada um percebe apenas aquilo que ele próprio está sentindo. A excitação visível dos demais intensifica a sua própria. (CANETTI, 1995, p. 27)

O caráter especular dessa massa que assiste a si mesma nos faz cogitar a possibilidade de que esse movimento também envolva os atores que duelam no espaço circundado por ela⁴⁹⁵; como os antigos gregos acreditavam experimentar a proximidade dos deuses ou de seu poder ao presenciarem as vitórias de seus atletas⁴⁹⁶, atingindo indiretamente, por meio dos heróis, aquilo que, para o homem comum, era apenas uma possibilidade⁴⁹⁷. Com isso, de maneira análoga, o toureiro busca realizar individualmente o que para os outros homens, incluindo aqueles que o rodeiam, existe apenas como potência, fazendo triunfar a vontade sobre o instinto, o homem sobre o animal. Mas para que esse triunfo seja efetivo, é preciso que se vença como homem, ou seja, que o ato ultrapasse o fazer e revele a qualidade do ser, um *ser torero* que é, em última instância, o *ser humano* ideal. Assim, a vitória do *diestro*, desde que um vitória descente, é a afirmação de toda a sua espécie, representada por essa massa compacta e excitada que o cerca, o que permite se falar em sacrifício, já que ele não combate apenas por si, mas por todos os homens, se desprendendo de sua individualidade e, no extremo, de sua própria humanidade.

⁴⁹² Cf. CANETTI, 1995, p. 17-21.

⁴⁹³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 30-31.

⁴⁹⁴ Cf. CANETTI, 1995, p. 27.

⁴⁹⁵ É importante recordar Merleau-Ponty (1992, p. 128): “o próprio olhar é incorporação do vidente no visível”.

⁴⁹⁶ Cf. GUMBRECHT, 2007, p. 13.

⁴⁹⁷ Cf. LEIRIS, 2001, p. 70.

Essa dimensão coletiva das corridas é apresentada por Cabral em “Touro Andaluz” (*Andando Sevilha*, 1989), poema que retoma os motivos da cabeça alta da fera, dos seus movimentos líquidos e de sua invasão violenta da praça para destacar como o seu desafio se dirige a todos os presentes. Assim toureiro e público compartilham o “calafrio” dessa ameaça, reforçando a hipótese de que, inclusive em sua versão cabralina, a tauromaquia também alcança a dimensão de um enfrentamento entre o *ser humano* e o *ser animal*, luta na qual o primeiro busca afirmar-se contra o segundo. Mas esse jogo despersonalizado não se sustenta por muito tempo, e tanto na arena quanto no poema, imediatamente o toureiro assume a função de ponto convergente das potencialidades dos espectadores e das ameaças do touro, condição ambígua de uma realidade ao mesmo tempo *poética*, pois representativa, e *empírica*, já que o risco que se corre é também materialmente concreto:

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

Quem nos *palcos*, quem nos *tendidos*,
quem no *sol*, quem na *sombra* rica,⁴⁹⁸

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.)⁴⁹⁹

⁴⁹⁸ Os *palcos* são uma espécie de balcão, como as galerias de teatro, onde se assentam os representantes ilustres do público, como autoridades, políticos e personalidades. Já os *tendidos* equivalem às arquibancadas, local reservado às camadas populares do público. A mesma divisão social entre ricos e pobres se dá entre a *sombra*, lado da praça protegido do sol escaldante do verão espanhol, e o *sol*, lado que recebe sua abrasadora incidência direta (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1). O que tais versos ilustram, ao destacarem esses termos, é essa dupla condição da praça, que separa em função da posição social, mas une diante da ameaça encarnada no touro.

⁴⁹⁹ “Touro Andaluz” (MELO NETO, 2008, p. 623-624).

Nesse contexto, é de grande relevância a atitude estoica que define o *ser torero*, essa impassibilidade diante do risco que se extrema à medida que este também o faz. A forma como a figura de *Manolete* aparece na poesia de Cabral – o seu “frio ar de quem não está sobre um fio”, sua “mão serena e contida” diante do “calafrio” – confirma tal condição; mas o poeta também a explicita ao identificá-la com a origem do toureiro, a cidade de Córdoba, Andaluzia, terra do estoico Sêneca e de outros *matadores* que também compartilham tal virtude⁵⁰⁰:

Essa sevilhana de fora
tem outra dimensão por dentro.
Não é sevilhana, é cordobesa,
cidade de imóvel silêncio.

Bem cordobês foi “Lagartijo”,
foram “Guerrita” e “Manolete”,
que toureavam como Sêneca,
cordobês, tinha o pensamento.

Podia ser de Santa Marina,
ou nascer na Praça do Potro,
em qualquer dos bairros de Córdoba,
de atmosfera funda de poço.

Não sei por onde nasceu Sêneca,
em que bairro, em que quarteirão,
mas vi tourear “Manolete”,
sua severa resignação.

A sevilhana que é de Córdoba
dos toureiros não teve a lição,
mas aprendeu em Sêneca mesmo
o rigor denso da expressão.

Sevilha e Córdoba: Andaluzia
que se expressa por fora ou é dentro,
como a sevilhana de quem falo,
cujo andaluzismo eu me invento.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ O seguinte comentário de José Bergamín atesta a sensibilidade e o conhecimento de Cabral sobre as questões tauromáquicas: “*Creo más bien que en esto de estilos, mejor cabría hablar, a más de Sevilla y de Ronda, de una Córdoba que favorece determinadas características de estilo en sus figuras toreras (Lagartijo, el Guerra, Manolete...) y que yo sí llamaría senequista [...]*” (BERGAMÍN, 1994, p. 31). [“Creio mais que nisto de estilos, melhor seria falar, mais do que de Sevilha e de Ronda, de uma Córdoba que favorece determinadas características de estilo em suas figuras toureiras (*Lagartijo, el Guerra, Manolete...*) e que eu sim chamaria senequista (...).” (Tradução nossa)]

⁵⁰¹ “A sevilhana que é de Córdoba” (MELO NETO, 2008, p. 610-611).

A lição que “A sevilhana que é de Córdoba”⁵⁰² apreendeu é uma lição de autodomínio e contenção, sintetizada no “imóvel silêncio” com o qual a cidade se expressa e se caracteriza⁵⁰³, um *ser* rigoroso e denso que transparece numa expressão idêntica. Na verdade, pode-se dizer que o poeta aplica essa mesma dinâmica à Andaluzia, estabelecendo um *fora* em Sevilha (“a rua sem nome / que é Sevilha toda”⁵⁰⁴) e um *dentro* em Córdoba (“de atmosfera funda de poço”), *ser* e *parecer* que se fundem em uma só coisa⁵⁰⁵, como essa “inventada” andaluza, e que por isso não dissimula, mas revela – assim também podemos compreender a equivalência entre o tourear de *Lagartijo*, *Guerrita* e *Manolete* e o pensamento de Sêneca, gesto exterior e dimensão interior⁵⁰⁶. E a intensidade e o movimento dessa expressão, capaz de constituir um *éthos*, nos faz pensar num “imóvel silêncio” eloquente como a figura de *Manolete*, levando-nos a refletir mais uma vez sobre esse jogo anadiômico⁵⁰⁷ entre um *dentro* e um *fora* que se reproduz na dialética entre a impassibilidade e a evidência⁵⁰⁸.

Quem nos guia por essa reflexão é José Bergamín (2008), quando nos fala desse cordobês que Nietzsche definiu como o “toureador da virtude”⁵⁰⁹. O escritor evoca a *pergunta pela morte* que a poesia se faz, “*dentro o fuera del hombre*”, para identificar aí uma linha que define a própria poesia e, por extensão, o próprio homem: o poeta se pergunta sobre a morte e pergunta à morte sobre si mesmo. E essa questão *infern*al, diz ele, se coloca como uma “*ansiedad humana interrogante*” (um *infern*o) dirigida a duas dimensões – uma *ilusão de mito*, pertencente a um mundo além da morte; e uma *realidade de verdade*, uma experiência real vivida do lado de cá –, ansiedade que se transforma em uma pergunta trágica: “*¿Es el hombre la guarida*

⁵⁰² *Sevilha Andando* (1989).

⁵⁰³ É inevitável pensarmos aqui na relação que a poesia de Cabral estabelece entre os espaços e a natureza dos seus habitantes, como o sertão e a dicção de pedra do sertanejo, o manguê e a vontade dissolvida dos catadores de caranguejo, Sevilha e a feminilidade acolhedora de suas casas e suas mulheres etc.

⁵⁰⁴ “Mulher Cidade” (MELO NETO, 2008, p. 615).

⁵⁰⁵ “Mesmo cidades como Córdoba, sendo o contrário de Sevilha, têm a mesma força andaluza.” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 17)

⁵⁰⁶ Poderíamos mencionar também o poema “Na Cava, em Triana” (*Andando Sevilha*, 1989), que fala dessa “Alma nua sob mil disfarces” (MELO NETO, 2008, p. 633) que caracteriza os ciganos andaluzes.

⁵⁰⁷ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 33.

⁵⁰⁸ Ao comentar o dentro e o fora na poesia de Cabral, Alfredo Bosi afirma: “O dentro é o calor da empatia, ou o gelo do distanciamento” (BOSI, 2004, p. 206).

⁵⁰⁹ Cf. NIETZSCHE, 2006, loc. 1296.

*infernal de la muerte?*⁵¹⁰ (BERGAMÍN, 2008, p. 21-23). Por ser uma maneira trágica de interrogar e conseqüentemente de responder, adverte Bergamín, essa *pregunta torera* também se faz poética e retórica, assim como as três faces de Sêneca – a filosófica, a trágica e a retórica – constituem sua face de *toreador*.

Es este senequismo palabrero tan sustancial y sustantivamente torero, en efecto, que, en España, en Andalucía, en Córdoba, hizo escuela de torear; y sus discípulos seculares lo tradujeron, muy trágica, filosófica y retóricamente también, en lances de capa y de muleta, dando muerte torera al toro de verdad que tenían delante. (BERGAMÍN, 2008, p. 24)⁵¹¹

Há uma retórica teatral – por essência, por presença ou por potência, esclarece Bergamín – nesse “*dar muerte torera al toro de verdad*”⁵¹², uma intenção poética de manter a linguagem em tal intensidade que *supõe* um grito, uma “*máscara de cristal*”⁵¹³ que não tem por finalidade encobrir uma emoção ou um rosto, mas fixá-los na memória, “*la madre de las musas*”⁵¹⁴, o que se configura como uma estratégia para paralisar o tempo; assim como Sêneca faz gritarem as palavras e soar um silêncio infernal. Essa *retórica enmascaradora* veste o toureiro e o filósofo, trazendo à tona seus infernos *verdaderos* e *míticos* – ou seja, uma angústia ou interrogação sobre o aquém e o além da morte. E a vitória desse herói consiste justamente em ostentar sua libertação desses infernos, o não se deixar intimidar por eles; tal qual o estóico ostenta sua virtude em meio a todos os vícios; ou o poeta ostenta sua impassibilidade diante da poesia.⁵¹⁵

Assim se afirma uma “*vida enteramente producida y reproducida para la muerte*”, diz Bergamín (2008, p. 28), e tamanha “precisão mortal” exige idêntica precisão das palavras (como dos gestos, acrescentaríamos), que por isso se tornam perecíveis

⁵¹⁰ “É o homem a morada infernal da morte?” (Tradução nossa)

⁵¹¹ “É este senequismo palabreador tão substancial e substantivamente toureiro, com efeito, que, na Espanha, na Andaluzia, em Córdoba, fez escola de torear; e seus discípulos seculares o traduziram, muito trágica, filosófica e retoricamente também, em lances de capa e de *muleta*, dando morte toureira ao touro de verdade que tinham à frente.” (Tradução nossa)

⁵¹² Cabral nos fornece uma imagem dessa verdade em “Na Cava, em Triana” (*Andando Sevilha*, 1989), ao apresentar o toureiro cigano 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.” (MELO NETO, 2008, p. 634). Ou seja, o *toreo* verdadeiro exige um touro de verdade que ofereça um risco efetivo, sem o que o toureiro não pode encontrar o valor ou o extremo procurado. Assim, a “fuga” do *matador* pode ser vista como uma tentativa de não se rebaixar ao adversário indigno.

⁵¹³ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 29.

⁵¹⁴ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 24.

⁵¹⁵ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 24-28.

como o homem, adquirindo essa virtude *torera* da palavra fugidia que não deixa escapar totalmente o grito de sua angústia. Precisão herdada dos gregos e levada mais adiante pelos andaluzes, que teriam inventado o *ceñirse* (ajustar-se, reduzir-se, concentrar-se⁵¹⁶) ou o que o próprio escritor define como “*la voluptuosidad torera de la precisión*”⁵¹⁷, uma atração erótica⁵¹⁸ pelo exato, pelo justo⁵¹⁹; de onde as reviravoltas paradoxais do pensamento de Bergamín nos conduzem novamente ao herói – “*El héroe es el justo. Y el justo es el que se justifica a sí mismo por la muerte y con la muerte. [...] que desprecia la vida, que acaso se desprecia a sí mismo y a los demás hombres*”⁵²⁰ (BERGAMÍN, 2008, p. 29) – que para vencer seus infernos, o real e o ilusório, deve vencer a si mesmo, pois não se vence a morte sem superar a morada da morte; vitória que se constitui como o exorcismo de um monstro⁵²¹ que habita o touro, o público e o próprio *matador*.

Nesse desprezo heróico pelo vida, e conseqüentemente por si mesmo, se assenta, a nosso ver, o sacrifício de *Manolete*, o seu impassível ofertar-se ao touro e desprender-se de si mesmo que decreta sua vitória sobre a besta e o público; pelo menos aos olhos da memória do poeta, que retira desse feito uma lição de poesia que é, ao seu modo, uma homenagem e um testemunho de seu triunfo sobre a morte. Sacrifício que se adensa pela figura humana que dialeticamente emerge da figura do toureiro – jogo anadiômico da profundidade e da superfície, como o poço de Córdoba que emerge nas ruas de Sevilha e vice-versa –, mas que não a destrói, pois – como a morte em relação a poesia, diria Bergamín – constitui a própria linha que a define⁵²². E define porque nessa humanidade, nos seus infernos, se assenta todo o *exponerse*, todo o risco que o toureiro corre de se ver destruído aos olhos do touro e dos espectadores, derrotado no seu *ser torero* e no seu *ser empírico*:

⁵¹⁶ Definição nossa.

⁵¹⁷ “a voluptuosidade toureira da precisão”. (Tradução nossa)

⁵¹⁸ Erótica pois instituída sob um jogo de interdições e transgressões, como define Bataille (2004).

⁵¹⁹ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 28.

⁵²⁰ “O herói é o justo. E o justo é o que se justifica a si mesmo pela morte e com a morte. [...] que despreza a vida, que acaso despreza a si mesmo e aos outros homens”. (Tradução nossa)

⁵²¹ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 37.

⁵²² Nesse contexto, o depoimento de Juan Belmonte que transcrevemos é esclarecedor, pois revela tanto o desprendimento heróico quanto a fragilidade do matador: “*Cada cual veía en mi triunfo milagroso la posibilidad del suyo. Me veían tan débil, tan poca cosa y tan distinto de como suelen ser los héroes triunfantes, que todos se sentían triunfar en mí, a despecho de sus debilidades.*” [“Cada qual via em meu triunfo milagroso a possibilidade do seu. Me viam tão débil, tão pouca coisa e tão diferente de como costumam ser os heróis triunfantes, que todos se sentiam triunfar em mim, a despeito de suas debilidades.” (Tradução nossa)] (*apud* NOGALES, 2012, loc. 2589).

El torero es ese héroe que sólo puede llegar a serlo a condición de provocar sin cesar lo que podría impedirle serlo y devolverlo a la simple humanidad... que revelan la torpeza, el extraño, la cornada, la herida. (WOLFF, 2010, p. 126)⁵²³

A “louca foice” a que *Manolete* se oferta para vencê-la é também essa ferida que precisa ser provocada para que o toureiro possa existir; ferida que, mesmo quando fechada pelo tempo, é reaberta pela memória, *toreramente* como vírus e vacina, o que embaralha o *dentro* e o *fora* da poesia, perfura a página branca com turbilhões e redemoinhos, “corpos esquecidos pelo rio”⁵²⁴ que nos lembram que nada é por acaso, mesmo no deserto de Anfion:

No se va ni se vuelve del Infierno por casualidad. Entonces, ¿será que una voluntad humana, o divina, o diabólica, nos hace ir y nos hace volver, por lo menos, mientras vivimos, por algo más que por el gusto artístico de paladear, a nuestro paso, su dolor, su amargura, su atrocidad, trágicamente intolerable, como un veneno delicioso?... Será por algo más, y por muy otra cosa, que preguntamos por la posibilidad de una experiencia, doblemente trágica, del Infierno, para el hombre, como realidad de verdad y como ilusión de mito. (BERGAMÍN, 2008, p. 36)⁵²⁵

As perguntas, mesmo quando não formuladas, atravessam a poesia de Cabral como sintomas que emergem na superfície lisa do rio; como a razão, afirma Bergamín, sempre foi uma retórica para o poeta trágico, uma retórica passional, uma retórica do grito⁵²⁶. E a impassibilidade do poeta nos afigura como um *gesto torero*, que inclusive concebe a possibilidade de alguma cornada ou mesmo da fuga diante da ameaça; afinal nem sempre é possível ser esse herói estóico, inabalável e invencível, nem sempre é possível ficar indiferente aos infernos que nos rodeiam⁵²⁷,

⁵²³ “O toureiro é esse herói que só pode chegar a sê-lo sob a condição de provocar sem cessar o que poderia impedi-lo de ser e devolvê-lo à simples humanidade... que revelam a torpeza, o estranho, a cornada, a ferida.” (Tradução nossa)

⁵²⁴ Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 171.

⁵²⁵ “Não se vai nem se volta do Inferno por casualidade. Então, será que uma vontade humana, ou divina, ou diabólica, nos faz ir e nos faz voltar, pelo menos enquanto vivemos, por algo mais que o gosto artístico de degustar, do nosso modo, sua dor, sua amargura, sua atrocidade, tragicamente intolerável, como um veneno delicioso?... Será por algo mais, e por algo bem diverso, que perguntamos pela possibilidade de uma experiência duplamente trágica do Inferno para o homem, como *realidade de verdade* e como *ilusão de mito*.” (Tradução nossa)

⁵²⁶ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 24.

⁵²⁷ “*El día que se torea crece más la barba. Es el miedo. Sencillamente, el miedo. Durante las horas anteriores a la corrida se pasa tanto miedo, que todo el organismo está conmovido por una vibración intensísima, capaz de activar las funciones fisiológicas, hasta el punto de provocar esta anomalía que no sé si los médicos aceptarán, pero que todos los toreros han podido comprobar de manera terminante: los días de toros la barba crece más aprisa.*” [“No dia que se toureia cresce mais a barba. É o medo. Simplesmente, o medo. Durante as horas anteriores à corrida se sente tanto medo que todo o organismo é tomado por uma vibração intensa, capaz de ativar as funções fisiológicas, até o ponto de provocar essa anomalia que não sei se os médicos aceitarão, porém

o que, por paradoxal que pareça – e creio que já estamos habituados a assimilar dialeticamente esses paradoxos –, não desfaz sua figura poética, seu *eu poético* que é também sua poesia, pois também se pode ser toureiro e poeta na derrota, nos ensina Francis Wolff⁵²⁸, desde que se aceite o fracasso com dignidade e lucidez, sem ostentação e sem rebeliões contra o acaso, o touro e o público, sem rebeliões contra si mesmo e contra a própria poesia.

4.3.2 “Uma coisa de tripa”

Outro ponto igualmente importante em relação a “Lembrando Manolete”, e conseqüentemente à figura dos toureiros na poesia de Cabral, é o destaque dado pelo poema à faixa que o *diestro* leva na cintura, peça que sintetiza o corpo e sua própria existência empírica. Sua dimensão estreita, se por um lado sugere uma fragilidade diante do poderoso animal, por outro a potencializa tornando-a mais ativa, ou mais aguda e afiada, para nos mantermos no vocabulário do poeta, ao concentrar em si toda a vida que a suporta – afiada, aguda e contundente, qualidades comuns a esses seres cabralinos que se reduzem para se adensar. E sua localização na altura do baixo-ventre aciona uma série de significações que conferem à relação homem-touro uma dimensão fecundante que mais uma vez se abre ao campo do erotismo, indicando também a necessidade de se pensar, mesmo que dialeticamente, uma interioridade. É o que nos oferecem, por exemplo, os versos de “*España en el Corazón*”, poema de Agrestes:

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 uma parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.⁵²⁹

que todo os toureiros puderam comprovar de maneira definitiva: nos dias de touros a barba cresce mais rápido.” (Tradução nossa)] (BELMONTE *apud* NOGALES, 2012, loc. 3705).

⁵²⁸ Cf. WOLFF, 2010, p. 126.

⁵²⁹ “*España en el Corazón*” (MELO NETO, 2008, p. 514).

Composto por oito quartetos divididos em quatro seções de duas estrofes, o poema parte da referência ao poeta Pablo Neruda⁵³⁰ para afirmar uma Espanha visceral, mas de vísceras mais profundas que o coração do título, lugar comum de um sentimentalismo amoroso e de uma religiosidade beata, vinculados mais a uma certa tradição literária e aos valores das elites políticas, econômicas e religiosas do que às efetivas práticas culturais das camadas populares. E a escolha da *tripa* como contraponto ao músculo cardíaco tradicionalmente poético – como as *fezes* contrapostas à *flor* – reforça esse caráter popular ou mesmo escatológico, em certa medida carnavalesco, de relativização e desidealização das hierarquias em favor de um realidade materialmente concreta, viva e fecundante⁵³¹:

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 donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão, de tudo
que se faz na beira do extremo.

É a partir dessa cintura, mais uma vez descrita como uma oferenda ao touro, que o *diestro* acende sua “domada explosão”, como o *cantaor* e a *bailadora* incendiam suas respectivas artes. Tal condição faz dela uma fonte de força vital que se manifesta como uma avidez pelo extremo, ou uma fome de “mais abaixo do estômago”, materializada no gesto tenso, *ceñido* e espesso de quem não pode alcançar o que vê – um lance de capa ou muleta, um verso ou mesmo um poema. E se resta alguma dúvida sobre a relação entre o local preciso dessa faixa e a energia sexual que ela encerra, ela logo desaparece pela descida que o poema empreende pelos órgãos desse corpo espanhol:

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

⁵³⁰ “*España en el Corazón*” é o título do livro publicado por Neruda em 1937 e que trata da experiência do poeta chileno durante a Guerra Civil Espanhola.

⁵³¹ Retomamos aqui algumas questões levantadas em nossa dissertação de mestrado que, baseando-se principalmente em *Museu de Tudo*, analisa as imagens do corpo e do espaço na poesia de Cabral a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular carnavalesca, que nos remetem às imagens do baixo-ventre, como os órgãos sexuais e de excreção, e ao caráter ambíguo, dinâmico e desierarquizante a elas relacionado. (Cf. BARBOSA, R., 2009)

Dessa tripa de mais abaixo,
 como escrever sem palavrão?
 A Espanha é coisa dessa tripa
 (digo alto ou baixo?), de colhão.⁵³²

Existe um duplo sentido de rebaixamento⁵³³ nesse percurso pela topografia do corpo humano, aqui marcado por coração, estômago e testículos: um sentido político e social de prevalência de uma ordem popular e horizontal sobre outra aristocrática e vertical; e também um sentido poético, ou de “despoetização”, identificado na obra cabralina com o “não poetizar o poema”, e que se materializa em uma poesia feita a partir da inter-relação desierarquizada entre as palavras e do abandono do uso decorativo de imagens tradicionalmente poéticas, como as aristocráticas *flor* e *coração*, opostas a “palavrões” como *fezes* e *colhão*. E como consequência há, em ambos os casos, uma espécie de aguçamento da realidade: de uma realidade empírica, orgânica, vinculada ao corpo e inserida no ciclo de vida e morte que, a despeito de classes, hierarquias e idealizações, se manifesta no funcionamento dos órgãos reprodutores e excretores (para ficarmos nos exemplos do *colhão* e das *fezes*); e também uma realidade poética, constituída na carnadura concreta das palavras, que se fecundam, devoram e excretam na materialidade da página branca e na existência também concreta da própria linguagem; linguagem de “tripas fundas” mas ereta, como a figura do toureiro, ao mesmo tempo *ser* e *parecer*, poço e rua, Córdoba e Sevilha; linguagem que a Espanha *é* e quer *ser*, conclui o poema:

A Espanha não teme essa tripa;
 dela é a linguagem que ela quer,
 toda Espanha (não sei é como
 chamar o colhão da mulher).⁵³⁴

Essa menção à figura feminina ultrapassa o elemento fálico comumente associado ao chifre do touro e à espada do toureiro⁵³⁵, para recolocar em termos mais amplos a dimensão sexual da tauromaquia (que, como vimos, já aparece nos antigos rituais de fertilidade das festas nupciais e nos desenhos pré-históricos da caverna de

⁵³² “*España en el Corazón*” (MELO NETO, 2008, p. 514-515).

⁵³³ Como dissemos, nos baseamos aqui nas leituras de Bakhtin sobre o “princípio material e corporal” que alimenta o sistema semiótico das culturas populares européias, principalmente no final da Idade Média e início do Renascimento. (Cf. BAKHTIN, 1987 e 1998)

⁵³⁴ “*España en el Corazón*” (MELO NETO, 2008, p. 515).

⁵³⁵ Cf. COBALEDA, 2009.

Lascaux⁵³⁶), tornando menos masculina essa tripa, cujo próprio nome já sugere tal possibilidade, pois os colhões são revestidos de uma carga semântica que supera a fisiologia animal para também designar uma qualidade do *ser*, que não está necessariamente ligada à presença dos testículos, como afirma o poema. Com isso, superadas as especificidades do masculino e do feminino, tal sexualidade se aprofunda, não mais no sentido topográfico de um alto e um baixo, mas sim no sentido de um dentro e um fora, remetendo-nos a sentimentos mais básicos, essenciais, como aqueles que homem ou mulher carregam dentro de si como uma lâmina, apesar do poeta sempre se preocupar em esvaziá-los de falsas profundidades, como no depoimento que segue:

“A Faca só Lâmina” é um poema sobre a obsessão. Mas não a obsessão metafísica, sobre a condição “vazia” do homem. Se chegou a isso foi por acaso. Você se lembra da última estrofe, quando eu digo: “por fim chego à realidade, prima, e tão violenta, que ao tentar apreendê-la, toda imagem rebenta”? Se lembra? Pois saiba que eu fiz este poema pra minha prima. “Prima” ali não é “primeva”, ou “originária” não... É minha prima mesmo, uma moça linda que não quis dar para mim. Ela é a razão do poema. É um poema de amor. (MELO NETO, 1991, p. 14)

O comentário é revelador, a começar pelo fato de estabelecer uma evidente distância entre aquilo *do que* o poema parte e aquilo *a que* ele chega, interpondo entre ambos o acaso da leitura e também da própria escrita, inevitável, por mais rigoroso e preciso que seja o poeta. E ainda que este, mesmo que sutilmente, os desqualifique como um efeito colateral indesejado, essa distância e seu agente não deixam de ser parte efetiva da obra, tanto quanto seus elementos consciente e objetivamente concebidos e alcançados. Daí a necessidade de se considerar com cuidado aquilo que o poeta diz sobre o poema e aquilo que este efetivamente realiza, tomando as possíveis diferenças como aberturas à reflexão crítica.

Por conta disso nos parece particularmente importante essa “obsessão metafísica” que Cabral afirma estar ausente de *Uma Faca só Lâmina*, com o que estamos de acordo; assim como os vazios, as discontinuidades e as angústias de que nos fala Georges Bataille também não nos parecem metafísicos, mas antropológicos, mesmo quando deles se constitui um “instante privilegiado” ou, para falarmos com todas as

⁵³⁶ Cf. Capítulo 2.

letras, o *sagrado*⁵³⁷, que não se confunde com o transcendente (pelo menos o transcendente que não a própria linguagem), apesar da impossibilidade de apreendê-lo, mas se insere totalmente nos limites do humano, traçado entre o individual e o coletivo. E é justamente em função dessa abordagem antropológica que não tomamos como metafísica a “condição ‘vazia’ do homem” de que fala Cabral, pois também nos referimos a algo *imane*nte quando abordamos o vazio, o nada, o silêncio e outras imagens com as quais nos deparamos ao longo de nossa análise⁵³⁸, tanto da tauromaquia quanto da poesia cabralina. E como consequência desse posicionamento, o motivo sexual do poema (segundo o próprio autor) nos surge como uma possibilidade crítica, pois não há, no nosso entendimento, uma distância significativa entre a atração pela prima e os vazios do homem, estando ambos inseridos no contexto a partir do qual se constitui nossa descontínua humanidade: a atração como sintoma do vazio⁵³⁹. Isso nos faz considerar a possibilidade de que, ao abolir a metafísica da obsessão que dá origem a *Uma Faca*

⁵³⁷ “*Mientras se impuso la identificación introducida por el cristianismo entre Dios y el objeto de la religión, todo lo que se podía reconocer con respecto a ese ‘grial’ era que no podía confundirse con Dios. Distinción que tenía el defecto de soslayar la identidad sin embargo profunda entre el ‘grial’ y el objeto propio de la religión. Pero ocurre que el desarrollo de los conocimientos referidos a la historia de las religiones ha mostrado que la actividad religiosa esencial no estaba dirigida hacia un ser o unos seres personales y trascendentes, sino hacia una realidad impersonal. El cristianismo sustanció lo sagrado, pero la naturaleza de lo sagrado – en la cual hoy se percibe la existencia flagrante de la religión – tal vez sea lo más inasible que se produce entre los hombres, lo sagrado no es más que un momento privilegiado de unidad comunal, momento de comunicación convulsiva de lo que ordinariamente está sofocado.*” (BATAILLE, 2003b, p. 266) [“Enquanto se impôs a identificação introduzida pelo cristianismo entre Deus e o objeto da religião, tudo o que se podia reconhecer a respeito desse ‘graal’ era que não podia confundir-se com Deus. Distinção que tinha o defeito de distorcer a identidade no entanto profunda entre o ‘graal’ e o objeto próprio da religião. Ocorre porém que o desenvolvimento dos conhecimentos referentes à história das religiões mostrou que a atividade religiosa essencial não estava dirigida a um ser ou uns seres pessoais e transcendentes, mas a uma realidade impessoal. O cristianismo *substancializou* o sagrado, porém a natureza do sagrado – na qual se percebe hoje a existência flagrante da religião – talvez seja o mais inapreensível que se produz entre os homens, o sagrado não é mais que um momento privilegiado de unidade comunal, momento de comunicação convulsiva do que ordinariamente está sufocado.” (Tradução nossa)]

⁵³⁸ Poderíamos incluir aqui os infernos de que nos fala Bergamín.

⁵³⁹ Juan Belmonte também relaciona o amor ou a atração sexual à emoção que o leva a confrontar o touro na arena: “*Y esa emoción que le hace a uno acercarse al toro con un nudo en la garganta tiene, a mi juicio, un origen y una condición tan inaprehensible como los del amor. Es más: he llegado a establecer una serie de identidades tan absolutas entre al amor y el arte, que si yo fuese un ensayista en vez de ser un torero, me atrevería a esbozar una teoría sexual del arte; por lo menos, del arte de torear. Se torea y se entusiasma a los públicos del mismo modo que se ama y se enamora, por virtud de una secreta fuente de energía espiritual que, a mi entender tiene allá, en lo hondo del ser, el mismo origen.*” [“E essa emoção que faz com que alguém se aproxime do touro com um nó na garganta tem, a meu juízo, uma origem e uma condição tão inapreensível como as do amor. É mais: cheguei a estabelecer uma série de identidades tão absolutas entre o amor e a arte que, se eu fosse um ensaísta em vez de ser um toureiro, me atreveria a esboçar uma teoria sexual da arte; pelo menos da arte de tourear.” (Tradução nossa)] (BELMONTE *apud* NOGALES, 2012, loc. 4368).

só *Lâmina*, Cabral realiza um movimento análogo à já comentada “despoetização”. Mas, como no caso da flor e do poema, do “não perfumar” e do “não poetizar”, o que efetivamente ocorre, como concluímos no capítulo anterior, é a abolição do excesso, ou seja, *não perfumar o que já é perfumado, não poetizar o que já é poético*, o que nos permite concluir então que a advertência do poeta se dá no sentido de não atribuir mais significados ao que já é bastante significativo por si só, não atribuir mais profundidade ao que já é suficientemente profundo, como nossa compreensão imanente dos fenômenos tauromáquicos e poéticos indica.

Assim voltamos à condição *torera* do *ser* e do *parecer*, do jogo anadiômico da profundidade e da superfície que não se anulam num equilíbrio equidistante e estável, mas efetivamente jogam. Esse jogo que toureiro e poeta praticam está nessa *burla* que não engana, mas desengana, que revela o próprio *toreo* e a própria poesia por trás desse gesto de esquiva que evita o touro, mas que conecta permanentemente o *ser empírico* ao *ser poético* erigido na arena ou na página, como uma sombra que nos abre em perspectiva uma profundidade que a superfície disfarça. Disfarça mas revela, pois sem revelar-se não há expor-se.

4.4 Espaço de luz e sombra

Uma ética do *ser* que exige também um *parecer* necessita de um palco, um local onde o *fazer* se torne visível. Para a tauromaquia esse lugar é a arena, o “terreno da verdade” de que fala Leiris (2001), vazio que se abre diante da “muralha de olhos”, onde toureiro e touro encenam o seu jogo solitário no centro da “massa em anel”. Sonora solidão de uma música calada, música para os olhos, descreve José Bergamín⁵⁴⁰, que acentua a superfície e emociona o espaço, completa Didi-Huberman – “*Nunca son más conmovedores la luz, la sombra, los muros, los motivos arquitectónicos, el amarillo de la arena que cuando reina ese silencio*”⁵⁴¹ (2008, p. 33) –, remetendo cada espectador a sua “morada íntima” ou a sua própria solidão. A arena se converte então num “espaço de queda”, diz o filósofo, de risco,

⁵⁴⁰ Cf. BERGAMÍN, 1981, p. 14-20.

⁵⁴¹ “Nunca são mais comovedores a luz, a sombra, os muros, os motivos arquitetônicos, o amarelo da arena do que quando reina esse silêncio”. (Tradução nossa)

ainda que superado, comoção que inquieta sua superfície uniforme para transformá-la num labirinto que só o touro conhece de antemão:

[...] *un laberinto mucho peor que la cueva del Minotauro, ya que sus pasillos, sus posibilidades de trayecto, permanecen invisibles para todos salvo, imaginamos, para el toro, que posee la ciencia infusa de los terrenos, ciencia que el torero, a su vez, debe comprender al vuelo y poner en juego a cada instante.* (DIDI-HUBERMAN, 2008, p. 34)⁵⁴²

E o que é a “claridade do toureio”, termo caro a Bergamín, senão o descobrimento de tais labirintos? A lucidez que transparece a superfície para revelar as entranhas, as “tripas”, a profundidade? A clarividência que expõe os redemoinhos que toureiro e touro desenham na areia, quando o primeiro compreende os caminhos que só o segundo vê, e os projeta no olhar dos espectadores? Assim, animal e homem, força e inteligência, morte e vida se interpenetram em movimentos retorcidos que se expandem sem se derramar, contaminando o mundo que os circunda e sendo contaminado por ele, para constituir “A Praça de Touros de Sevilha”⁵⁴³, que o olhar do poeta descreve:

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

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

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

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

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

que para lá fora trazida
de Utrera, de Guadaira.

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

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

⁵⁴² “[...] um labirinto muito pior que a cova do Minotauro, já que seus corredores, suas possibilidades de trajeto, permanecem invisíveis para todos salvo, imaginamos, para o touro, que possui a ciência natural dos terrenos, ciência que o toureiro, por sua vez, deve compreender imediatamente e colocar em jogo a cada instante.” (Tradução nossa)

⁵⁴³ *Andando Sevilha* (1989).

Quando o touro salta do *corral*⁵⁴⁴
entra num sol tão natural

que se duvida se então entrou
sua morte ou a de seu *matador*.⁵⁴⁵

Essa praça de voltas e reviravoltas evoca “A Capela Dourada do Recife”⁵⁴⁶ (*Museu de Tudo*) e o seu “barroco prolixo / com todos os tiques” que convive com “o reto, tão correto, / direto ao que insiste”, “linguagens que rara-/mente coexistem”, afirma o poeta, que também confessa não conhecer outro casamento “de armas e de alma em riste” como o dessas linguagens. Mas como então pensar essa convivência entre a praça de touros barroca e um toureio tão reto e direto como o de *Manolete*? Não seria este outro exemplo de raro convívio entre linguagens distintas? A resposta é não, se entendermos que na tauromaquia não há simplesmente a coexistência de duas linguagens, mas a conformação de uma nova, como aquela beleza baudelairiana de que fala Michel Leiris (2001, p. 24), que ultrapassa a simples união de contrários para configurar uma nova noção de *belo*, uma *beleza tauromáquica*, enfim; o casamento de almas e armas que não se conformam em permanecer em riste, estáticas, mas que se entrelaçam e se interpenetram, movendo-se mesmo quando imóveis.

O caráter festivo dessa praça nos lembra parcialmente a *praça pública popular e carnavalesca* descrita por Mikhail Bakhtin (1987), em que a ambiguidade reinante torna positivo até um fenômeno negativo como a morte, ao inseri-lo no fluxo vital e orgânico do nascimento-vida-morte-renascimento. Ainda mais se pensarmos que essa condição solar da praça de touros na verdade está reservada aos setores populares do público e ao centro da arena, onde o *matador*, também um homem do povo em sua origem, enfrenta a fera. Daí outra diferença entre esse “altar ao ar livre”

⁵⁴⁴ O mesmo que *toril*, local de onde saem os touros que entram na arena (Cf. COSSÍO, 1951-1953, v. 1, p. 120). Cabral escreveu um poema cujo título é “*Corral de Vecinos*”, nome que se dá em Sevilha ao que aqui chamamos de “cabeça de porco” ou simplesmente “cortiços”. A arquitetura desses lugares, um ou mais pisos de habitações enfileiradas que contornam um pátio interior, coincidentemente remete a uma arena de touros, se pensarmos em seus habitantes deixando suas casas e ocupando o espaço que se abre diante delas. Isso nos lembra como a tauromaquia está ligada à cultura popular espanhola, como o poema mencionado também indica, ao descrever os “meninos que jogam ao touro / com touro falso, de madeira, / armação posta sobre rodas / que dá cornadas verdadeiras” (MELO NETO, 2008, p. 636-637).

⁵⁴⁵ “A Praça de Touros de Sevilha” (MELO NETO, 2008, p. 632).

⁵⁴⁶ MELO NETO, 2008, p. 367-368.

e a capela pernambucana – além de suas arquiteturas abertas e fechadas⁵⁴⁷ –, ambos preenchidos por uma atmosfera sagrada⁵⁴⁸, mas, no caso do primeiro, de uma religiosidade popular, vivida no nível do corpo e de sua materialidade, em que a morte não é mais que uma etapa da vida ou mesmo sua própria afirmação, pois evidencia seu dinamismo demarcando um fim e também um começo⁵⁴⁹; ao contrário da segunda, onde reina uma religiosidade aristocrática, oficial, hierarquizada, em que a morte nega a vida para se afirmar como uma transcendência a um plano superior e imaterial.

Na praça de touros, tal ambiguidade aparece por exemplo na dupla luminosidade, que tanto vem de um “sol-de-cima” quanto da “areia quente” de baixo, ou seja, na equivalência entre o superior e o inferior, confirmando ser esse um espaço de afirmação do corpo, de sua destreza e inteligência, que não é construído com o “ferro comercial” como o de outras praças, ferro fundido em forma, mas com o ferro forjado a mão, como explica “O Ferrageiro de Carmona”:

Um ferrageiro de Carmona
que me informava de um balcão:
“Aquilo? É de ferro fundido,
foi a fôrma que fez, não a mão.

Só trabalho em ferro forjado
que é quando se trabalha ferro;
então, corpo a corpo com ele,
domo-o, dobro-o, até o onde quero.

O ferro fundido é sem luta,
é só derramá-lo na fôrma.
Não há nele a queda-de-braço
e o cara-a-cara de uma forja.⁵⁵⁰

⁵⁴⁷ “A arquitetura como construir portas, / de abrir; ou como construir o aberto;” e arquiteturas de “refechar o homem: na capela útero, / com confortos de matriz, outra vez feto.” (“Fábula de um Arquiteto” – MELO NETO, 2008, p. 319-320)

⁵⁴⁸ Essa relação entre espaços sagrados e touros também pode ser vista neste versos sobre a Catedral de Sevilha: “Hoje é como uma cordilheira / na graça rasa de Sevilha; / é um enorme touro de pé / em meio a reses que dormitam.” (“A Catedral” – MELO NETO, 2008, p. 644-645)

⁵⁴⁹ Essa é a natureza ambígua do *corpo grotesco*, o *corpo carnavalesco* típico das festas populares, que nunca representa uma condição estanque, imutável, mas sim uma condição de passagem em que “o começo e o fim da vida são indissoluvelmente imbricados” (BAKHTIN, 1987, p. 277). Vestígios desse corpo poderiam ser apontados, por exemplo, naquelas festas nupciais em que, apesar de não ser morto, o touro era fustigado ou mesmo ferido, em uma cerimônia cujo objetivo era justamente transferir o seu poder vital e fecundante para os noivos, garantindo assim a perpetuação do ciclo da vida. O mesmo poderíamos dizer dos ritos agrários praticados por diferentes povos, nos quais o sacrifício do animal estava intimamente ligado à fertilidade dos campos, ou seja, à manutenção da vida. (Cf. MIRANDA, 1998; OLIVER, 1997; RUIZ, 1990)

⁵⁵⁰ “Um ferrageiro de Carmona” (MELO NETO, 2008, p. 561).

O ferro não comercial que constitui a Praça de Touros de Sevilha é ferro trabalhado com o corpo, “que é quando se **trabalha** o ferro” (grifo nosso), insiste o poeta, dando a esse fundamento do humano⁵⁵¹ uma dimensão que remete à atuação concreta e direta desse corpo, que se distingue do trabalho intelectualmente desenvolvido mas indiretamente realizado pela forma⁵⁵², trabalho sem risco, que não expõe – como aquela “maneira” descoberta por alguns escritores que passam a repeti-la indefinidamente, mencionada por Cabral a Clarice Lispector. Assim, todo o espaço se insere nessa dinâmica de interpenetração, e mesmo de interdeterminação, conferindo uma carnadura humana – de corpo humano – a toda a praça, incluindo sua matéria inorgânica e – por que não dizer? – mineral, na qual se fixam ao menos os vestígios dos corpos que a forjaram; como as mãos de Giuseppe Penone, que se moldam no material que ele modela ou esculpe, como um avesso de sua própria pele⁵⁵³; como as mãos do próprio poeta, que afirma: “Por menos que se queira, se deixa a impressão digital” (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p. 45). Daí ser inevitável comparar tal trabalho à luta que o poeta ilustra ao descrever o *toreo* de Miguel Baez⁵⁵⁴, “Litri”, o mesmo que em “Alguns Toureiros” cultivava uma flor “angustiosa de explosiva”, e que agora se apresenta num jogo extremo com o acaso, reintroduzindo o motivo da faixa de maneira mais arriscada, ao enrolar o touro sobre o próprio corpo, enlace imprevisível e em algum momento fatal:

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 despiria
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.⁵⁵⁵

⁵⁵¹ Cf. BATAILLE, 1981, p. 53.

⁵⁵² Seria o caso de pensarmos então na perfeita unidade entre corpo e inteligência de que fala Ivo Barbieri (1997, p. 49).

⁵⁵³ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 54-55.

⁵⁵⁴ Baez ou Báez – as duas grafias aparecem na obra de Cabral.

⁵⁵⁵ “Miguel Baez, ‘Litri’” (MELO NETO, 2008, p. 638-639).

Mais do que a camisa vazia e despida que talvez lembre o corpo do poeta, imagem com a qual ele ilustra o “lavar as mãos” ao “sair” do poema em “Psicologia da Composição”⁵⁵⁶, esse touro vestido, já sem “talvez”, lembrará o corpo do toureiro ao fim da *faena*; isso quando não for o animal quem do *matador* se despirá, ferindo-o com sua “louca foice” e inoculando-lhe o vírus ou a vacina de uma lembrança quiçá mortal, desenlace sempre possível, “que não tem hora e é sem receita”, pois nem sempre o *diestro* pode desvendar os labirintos invisíveis da arena, como confessa o toureiro Luis Miguel Dominguín: “*Creo que la muerte es un metro cuadrado que anda dando vueltas por la plaza. No hay que pisarlo en el momento en que el toro viene hacia uno, pero nadie sabe dónde se encuentra este metro cuadrado.*”⁵⁵⁷ (apud ZUMBIEHL, 2002, p. 67). Mas vestindo ou sendo vestido, despindo ou sendo despido, o que definitivamente se coloca é esse *fazer com o corpo*, que deixa no objeto restos, traços, memórias de quem o trabalhou, e que Cabral ilustra em “Escritos com o Corpo”, poema em que uma linguagem feminina, ou um ser feminino feito linguagem, assume uma condição análoga à do canto, que se faz silêncio para penetrar o silêncio, ou do *matador*, que se faz agudo para enfrentar a agudeza da besta; ou seja, uma interdeterminação que aproxima e interpenetra dois termos que lidam entre si, condição corpórea dessa linguagem-mulher que exige um corpo de quem com ela se atreva a lidar⁵⁵⁸:

Apenas um corpo completo
e sem dividir-se em análise
será capaz do corpo-a-corpo
necessário a quem, sem desfalque,

queira prender todos os temas
que pode haver no corpo frase:
que ela, ainda sem se decompor,
revela então, em intensidade.⁵⁵⁹

Um corpo completo é um corpo pleno de todas as suas faculdades, que não elege uma delas para atuar sozinha, isoladamente, pura visão, puro pensamento ou puro tato, mas escolhe todas de uma só vez, ainda que reduzidas a uma parte – não uma

⁵⁵⁶ MELO NETO, 2008, p. 69.

⁵⁵⁷ “Creio que a morte é um metro quadrado que anda dando voltas pela praça. Não há que pisá-lo no momento em que o touro vem, contudo ninguém sabe onde se encontra este metro quadrado.” (Tradução nossa)

⁵⁵⁸ “A relação com a escrita é a relação com o corpo” (BARTHES, 2004a, p. 232).

⁵⁵⁹ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 270).

parte exilada, mas que sintetize as demais, como o toureiro de “Lembrando Manolete”, que tem “todo o seu corpo [reduzido] ao que é seu cinto”. E apenas um corpo como esse, que não se desfaz nessa matemática elementar que cria compartimentos estanques, será capaz de se envolver com o corpo igualmente completo desse ser-linguagem. Feita então a opção pela integridade, interdeterminada entre os atores desse enlace prestes a começar, podem tais corpos se lerem e se revelarem um ao outro e aos olhos de quem os observa:

De longe como Mondrians
em reproduções de revista
ela só mostra a indiferente
perfeição da geometria.

Porém de perto, o original
do que era antes correção fria,
sem que a câmara da distância
e suas lentes interfiram,

porém de perto, ao olho perto,
sem intermediárias retinas,
de perto, quando o olho é tato,
ao olho imediato em cima,

se descobre que existe nela
certa insuspeitada energia
que aparece nos Mondrians
se vistos na pintura viva.⁵⁶⁰

Sob a percepção desse corpo completo, em que ver é também tocar ou se *incorporar no que é visto*⁵⁶¹, se descobre uma “insuspeitada energia” mesmo nos “Mondrians”, de perfeita e indiferente geometria quando vistos de longe, “em reproduções de revista”. Talvez porque tais reproduções tenham a mesma natureza daquele ferro fundido, derramado sem luta, como esse ser-linguagem quando apreendido à distância. Por isso é preciso trazê-lo para perto, para junto do corpo, como toureiro e touro se aproximam para que a tauromaquia não seja apenas fria geometria⁵⁶². E então as semelhanças se dissolvem entre o quadro e essa mulher-linguagem, transparecendo diferenças quando nesta se revela um vazio:

⁵⁶⁰ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 271).

⁵⁶¹ Cf. MERLEAU-PONTY, 1992; 2004.

⁵⁶² A indiferença estóica do toureiro não se dá em relação ao touro, mas a sua ameaça. Mesmo assim, essa é uma indiferença ambígua ou *torera*, pois é com a intensidade desse risco, concreto, “de verdade”, que o *matador* afia o seu *toreo*.

E que porém de um Mondrian
num ponto se diferencia:
em que nela essa vibração,
que era de longe impercebida,

pode abrir mão da cor acesa
sem que um Mondrian não vibra,
e vibrar com a textura em branco
da pele, ou da tela, sadia.⁵⁶³

Insistimos nos termos *mulher-linguagem* ou *ser-linguagem* porque não nos parece que o poema aponte para uma solução definitiva, uma rígida relação comparante-comparado que nos permita identificar categoricamente uma *mulher*, um *ser feminino*, representada por uma *linguagem* ou vice-versa. Assim, é sob o signo desta última que desenvolvemos nossa leitura, para contrapor à “cor acesa” que faz vibrar um Mondrian o *vazio* dessa pele ou tela cuja textura branca e sadia não necessita de cores para vibrar. Não estaríamos então diante de uma página interrogante e infernal, tão útil quanto desagradável⁵⁶⁴ ao poeta? Desagradável e infernal por interrogar a pele, primeira fronteira do corpo, e não apenas o intelecto? Assim, ultrapassaríamos uma vontade do corpo – do mero corpo animal – para pensarmos, como os colhões espanhóis, um erotismo mais fundo, um erotismo da linguagem com a qual o poeta se veste:

Quando vestido unicamente
com a macieza nua dela,
não apenas sente despido:
sim, de uma forma mais completa.

Então, de fato, está despido,
senão dessa roupa que é ela.
Mas essa roupa nunca veste:
despe de uma outra mais interna.

É que o corpo quando se veste
de ela roupa, da seda ela,
nunca sente mais definido
como com as roupas de regra.

⁵⁶³ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 271).

⁵⁶⁴ Talvez seja necessário pensar esse “desagradável” como *tensão*, *instabilidade*, nos termos com os quais Sigmund Freud apresenta o seu “princípio do prazer”: “Decidimos relacionar prazer e desprazer com a quantidade de excitação [...] existente na vida psíquica, de tal modo que o desprazer corresponde a um aumento, e o prazer, a uma diminuição dessa quantidade.” (FREUD, 2010, p. 163).

Sente ainda mais que despido:
 pois a pele dele, secreta,
 logo se esgarça, e eis que ele assume
 a pele dela, que ela empresta.⁵⁶⁵

Vestir a linguagem, para o toureiro, é vestir-se com o *traje de luces* para também vestir-se com o touro; ou vestir, como o poeta, o seu *ser poético* que acaba por despi-lo, revelando o seu *ser empírico* sob a pele que “se esgarça” – vestir e despir, imobilidade dinâmica nunca apaziguada entre velar e desvelar, entre os corpos de quem escreve e de quem é escrito⁵⁶⁶, até que ambas as peles se confundam, tornando-se uma só pele nua:

Mas também a pele emprestada
 dura bem pouco enquanto véstia:
 com pouco, ela toda, também,
 já se esgarça, se desespessa,

até acabar por nada ter
 nem de epiderme nem de seda:
 e tudo acabe confundido,
 nudez comum, sem mais fronteira.⁵⁶⁷

Roland Barthes (2004a, p. 241) nos fala de uma escrita solitária, que “tem algo de interior, de secreto, de perverso ou de doméstico”, uma escrita “clandestina” que quando revelada produz um sentimento de indiscrição; sentimento que Cabral descreve como um pudor oriundo da nudez a que se expõe o escritor:

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.⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 271-272).

⁵⁶⁶ Como diz Roland Barthes (2004a, p. 244): “O suporte da escrita, a coisa sobre a qual se escreve, às vezes é chamado pelos historiadores de ‘matéria subjetiva’; querem dizer com isso, provavelmente, que na escrita certa substância é lançada sob a mão, assim como o solo é lançado sob os passos daquele que anda; e esse contato entre pele e matéria não pode ser indiferente ao sujeito; nele o sujeito sente fatalmente seu corpo.”

⁵⁶⁷ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 272).

⁵⁶⁸ “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar” (MELO NETO, 2008, p. 387).

E é dessa relação íntima com a escrita – dessa ávida atração por essa pele faminta que incita e excita o lápis, a caneta ou a própria mão ao “verso nítido e preciso”⁵⁶⁹ – e do inevitável desnudamento que essa relação impõe que surgem os riscos que ameaçam o toureiro (quando não o risco físico) e o poeta que, apesar do pudor e da indiscrição, não evitam se expor aos olhos do público, na arena dourada ou na página branca, realizando o gesto estóico – gesto *torero* – de exhibir o seu pudor estando nus:

(Mas no pudor do escritor
o mais curioso está
em que o pudor de fazer
é impudor de publicar:
com o feito, o pudor se faz
se exhibir, se demonstrar,
mesmo nos que não fazendo
profissão de confessar,
não fazem para se expor
mas dar a ver o que há.)⁵⁷⁰

O artista cabralino ou tauromáquico não quer se expor, mas a exposição é um dos resultados do seu ofício sobre o qual ele busca se afirmar impassível, como quem quer apenas dar a ver sem se mostrar. Mas se ver já é em si um gesto complexo, gesto redobrado, segundo Merleau-Ponty, de ver e *ver-se vendo*⁵⁷¹, *dar a ver* não constitui uma ação mais simples, pois coloca em crise, inquieta, a própria visão:

O ato de ver não é o ato de uma máquina de perceber o real enquanto composto de evidências tautológicas. O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquieta, agitada, aberta. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77)

Assim, é inevitável o desnudamento, o expor-se por entre essa fenda que atravessa o olhar, cisão que institui *o que vemos e o que nos olha naquilo que vemos*, ou melhor, que institui um *entre* o que vemos e o que nos olha, vazio ou fresta, uma ferida por onde se introduz a angústia de se saber olhado pelo que se vê, angústia

⁵⁶⁹ “Psicologia da Composição” (MELO NETO, 2008, p. 69).

⁵⁷⁰ “Exceção: Bernanos, que se dizia escritor de sala de jantar” (MELO NETO, 2008, p. 387).

⁵⁷¹ “Uma vez que vejo, é preciso [...] que a visão seja redobrada por uma visão complementar ou por outra visão: eu mesmo visto de fora, tal como se outro me visse, instalado no meio do visível, no ato de considerá-lo de certo lugar.” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 131)

suportada por uma perda⁵⁷², “primeiro e fatal intervalo”⁵⁷³ entre o sujeito vidente e visível, partes distintas de um corpo fendido. E quando ver é perceber que algo inevitavelmente se perde, nos escapa, então “a modalidade do visível se torna inelutável – ou seja, votada a uma questão do *ser*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34); e o ato de ver, redobrado em *ser visto*, torna-se um ato constituinte do próprio sujeito da visão, abrindo a superfície plana do que vemos às forças anadiômenas da profundidade, de onde surge “o inevitável volume dos corpos humanos” (*Ibidem*, p. 30) contra o qual a visão sempre se choca, corpos que nos olham e inquietam:

Está, hoje que não está,
numa memória mais de fora.
De fora: como se estivesse
num tipo externo de memória.

Numa memória para o corpo,
externa ao corpo, como bolsa:
que, como bolsa, a certos gestos,
o corpo que a leva abalroa.

Memória exterior ao corpo
e não da que de dentro aflora;
e que, feita que é pra o corpo,
carrega presenças corpóreas.

Pois nessa memória é que ela,
inesperada, se incorpora:
na presença, coisa, volume,
imediata ao corpo, sólida,

e que ora é volume maciço,
entre os braços, neles envolta,
e que ora é volume vazio,
que envolve o corpo, ou o acoita:

como o de uma coisa maciça
que ao mesmo tempo fosse oca,
que o corpo teve, onde já esteve,
e onde o ter e o estar igual fora.⁵⁷⁴

Diante dessa perda, de uma falta demarcada pela memória, corpo e linguagem se abrem num volume dinâmico em que o dentro e o fora se interpenetram alternadamente, imprimindo-se mutuamente uma interioridade e uma exterioridade, até conformarem um espaço que se pode enfim habitar, em jogos do vazio e do cheio: um poema, uma mulher, uma casa, uma cidade ou uma praça de touros. E

⁵⁷² Cf. DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 77-86.

⁵⁷³ Cf. BOSI, 2000, p. 19.

⁵⁷⁴ “Escritos com o corpo” (MELO NETO, 2008, p. 272-273).

esse *estar e não estar* como memória garante a manutenção do jogo na linguagem, ainda quando esta disponha apenas do seu próprio corpo, ausência presente cuja pele acesa e aguda é também capaz de inocular vírus e vacinas naqueles que a leem, “chama que dá um calafrio / mesmo em quem mais longe do risco” (MELO NETO, 2008, p. 624).

4.5 Uma pergunta infernal

Evidentemente “A praça de touros de Sevilha” encena uma celebração solar da vida que ilumina até a morte. Porém, mais do que popular e carnavalesco, esse é também um espaço tauromáquico, de ambiguidades e *engaños*, o que nos faz considerar a possibilidade de que sempre reste algum vestígio das sombras, ainda que reviradas e atravessadas por essa luz vivificante, resto que em algum momento se insinuará, mesmo em uma abordagem positiva como a do poema de Cabral. E isso sintomaticamente ocorre quando o poeta introduz no último dístico uma *questão infernal*, diria Bergamín, ao colocar em dúvida quem é o verdadeiro destinatário da morte que adentra a arena: o touro ou o toureiro⁵⁷⁵. E há de ser assim, pois não existe o *toreo* sem a ameaça desses infernos, dessa “*ansiedad humana interrogante*” (BERGAMÍN, 2008, p. 22), sem o risco efetivo que exige um gesto do corpo, mesmo quando impassível; inferno útil, conclui o poeta ao comentar o vazio desagradável que o impulsiona a escrever, que acende o toureiro e os demais artistas que o tomam como modelo, como testemunha a *bailadora* “Carmen Amaya, de Triana”:

“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.

⁵⁷⁵ “Quando o touro salta do *corral* / entra num sol tão natural // que se duvida se então entrou / sua morte ou a de seu *matador*.” (MELO NETO, 2008, p. 632)

Supersticiosa, sou cigana,
vivo muito bem com a tal dama:

ela faz mais denso o meu gesto
e só virá em meu dia certo.⁵⁷⁶

Eis aí na *Maestranza*, a Praça de Touros de Sevilha, essa morte luminosa, ávida e aguda, que ilumina e arrepia aquele que a invoca; morte que não é fúnebre, mas solar como um sol do deserto, que adensa o baile e o toureio como “a pedra dá à frase seu grão mais vivo”⁵⁷⁷, uma “educação pela morte” como uma “educação pela pedra”, ou, em ambos os casos, uma “educação pelo risco” – afinal, a pedra também “açula a atenção, isca-a com o risco”⁵⁷⁸. Educação da qual faz parte essa lúcida compreensão do acaso, desse “dia certo” ou daquele “*metro cuadrado*” que nunca se sabe quando ou onde será; acaso que é também a própria chama do *toreo*, chama infernal contra a qual se joga sem saber até quando se irá vencê-la. Podemos então falar também em uma “educação pela arena” ou “pela página branca”, avidéz desértica que ecoa a avidéz interior que move poeta e toureiro com uma pergunta:

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

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

Não podes fingir o perigo,
tourear buscando-se o tranquilo?

Por que tourear como toureias,
como se fosse a vez primeira?”

Se calava, quase menino,
de cabelo louro de gringo,

menino vestido de ouro e prata,
cores da morte celebrada.⁵⁷⁹

Esses versos interrogantes, dedicados a Manolo González, também descrito em “Alguns Toureiros”, ecoam as perguntas feitas por Cabral a Clarice Lispector:

[...] seria V. capaz de continuar escrevendo sem risco de perder a cabeça?
É alguém capaz de jogar “poker” sem dinheiro? Sem arriscar? [...] serão de

⁵⁷⁶ “Carmen Amaya, de Triana” (MELO NETO, 2008, p. 641-642).

⁵⁷⁷ “Catar Feijão” (MELO NETO, 2008, p. 321).

⁵⁷⁸ “Catar Feijão” (MELO NETO, 2008, p. 321).

⁵⁷⁹ “Manolo González” (MELO NETO, 2008, p. 638).

maldizer esses momentos de desespero e pessimismo que nos obrigam a começar cada vez, cada livro ou cada poema? Apesar de desagradáveis – eu os atravesso desprezando-os, pintando de feio o ofício de escrever e a escrita – não terão eles uma utilidade? (MELO NETO *apud* REVISTA COLÓQUIO/LETRAS, 2000, p. 294)

Para um poeta como Cabral, que se exige tourear um poema “de verdade”, poema que se exponha e a seu autor no jogo de sua própria construção poética, sem fingimentos ou falsos perigos, tais perguntas se encadeiam com o fio de uma lucidez *torera*, luz solar de uma praça de touros que produz uma “pergunta que responde”, pergunta que é a melhor resposta⁵⁸⁰. Afinal, ao perguntar pela morte, a poesia pergunta por si mesma, como lembra Bergamín⁵⁸¹, o que nos leva, pelo avesso, a uma pergunta pela própria vida, pergunta dialética, em que o sim e o não se moldam e se constituem; pergunta constituinte do próprio *ser* interrogante, *poético* e *empírico*. E diante dessa pergunta sem resposta, já que o próprio perguntar se responde, o que talvez se encontre seja uma *desnecessária necessidade* de continuar, de *fazer* para *ser*, e assim existir, mesmo que para nada, mesmo que para ninguém:

Fazer o que seja é inútil.
 Não fazer nada é inútil.
 Mas entre fazer e não fazer
 mais vale o inútil do fazer.
 Mas não, fazer para esquecer
 que é inútil: nunca esquecer.
 Mas fazer o inútil sabendo
 que ele é inútil, e bem sabendo
 que é inútil e que seu sentido
 não será sequer pressentido,
 fazer: porque ele é mais difícil
 do que não fazer, e difícil-
 mente se poderá dizer
 com mais desdém, ou então dizer
 mais direto ao leitor Ninguém
 que o feito o foi para ninguém.⁵⁸²

Talvez seja essa a razão por que “todo sevilhano quer viver-se no aceiro da morte”⁵⁸³, para retirar desse “extremo não” o “extremo sim” de uma vida mais ávida, acesa, espessa, sem ilusões ou fantasias, sem disfarçar o inútil sob uma mentirosa utilidade – as máscaras tauromáquica e cabralina não escondem, mas revelam.

⁵⁸⁰ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 23.

⁵⁸¹ Cf. BERGAMÍN, 2008, p. 21.

⁵⁸² “O artista inconfessável” (MELO NETO, 2008, p. 358).

⁵⁸³ “A Imaginação Perigosa” (MELO NETO, 2008, p. 646).

Viver-se, ou seja, construir a própria existência nos limites do que a define, a não existência, para vencê-la com a afirmação de uma vontade, ainda que efêmera; como faz Juan Belmonte, nesse poema em que Cabral mais uma vez aponta afinidades entre ele próprio e algumas figuras toureiras:

la sempre de terno branco
como qualquer pernambucano.

Já velho para ser toureiro,
ora abastado e fazendeiro,

vinha calar todas as tardes
no terraço de *Los Corales*.

Saudávamo-nos como vizinhos,
cada um no seu terno de linho.

Sempre solitário e sem corte,
falando mudo, com a morte,

de entre as quarenta cicatrizes
com que o agredira, usando chifres.

Ele que transformara a arte
de desafiar a morte, dar-se

à morte, com quem discutia,
ao fim levou-a de vencida.

Por amor de moça mocinha
que o recusara e às suas quintas,

mostrou que enfim era o mais forte:
suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros
com que ela sempre ameaçou-o,

de que escapava por um triz:
convocou-a, mas quando o quis.⁵⁸⁴

Paradoxalmente, ao escolher o suicídio o toureiro dá forma à própria vida, roubando ao acaso a autoria de suas últimas linhas, seus últimos versos, gesto coerente com a imagem – *ser e aparência* – que o *matador* se construiu ao longo de suas *faenas*. Se essa também será uma escolha inútil, como sugere Ivo Barbieri⁵⁸⁵ – já que depois de morto perde-se o domínio sobre a própria morte, que a partir de então será conduzida por aqueles que ficam – esse é só mais um traço do caráter efêmero desse *ser torero* que, provavelmente sem a mesma lucidez, alcança todos os seres.

⁵⁸⁴ “Juan Belmonte” (MELO NETO, 2008, p. 640-641).

⁵⁸⁵ Cf. BARBIERI, 1997, p. 127.

E é exatamente aí que ele se afirma estóico e impassível diante do *inferno* da inutilidade e da “dassignificação” do seu ato; como o seu vizinho poeta, estóico e impassível diante da inutilidade e da incompreensibilidade do seu gesto poético a todos os olhos que não os do seu ser cindido entre o *eu*, a linguagem e o público nessa arena solar que é a página branca.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*La faena concluye
y el agua otra vez fluye
y el horizonte, lánguido, se aleja
y se aduerme la luna, suspirando,
tras de bien clausurar cancela y reja.*
(Gerardo Diego)

Percorridos os quatro capítulos deste trabalho, acreditamos ter alcançado os objetivos que nos propusemos, a começar pela análise mais detida e profunda do tema da tauromaquia na poesia de João Cabral de Melo Neto, para o que foi indispensável a revisão crítica realizada. A qualidade dos trabalhos consultados, mesmo daqueles que se limitam a abordagens pontuais de um ou outro poema sobre corridas de touros, nos forneceu um sólido ponto de partida com o qual dialogamos ao longo de toda a nossa análise, às vezes de maneira explícita, às vezes implícita.

Questões relativas à luta, à precisão, à lucidez, à contenção, à autenticidade, ao risco e à morte estão claramente ligadas aos poemas cabralinos que tratam da tauromaquia, como tantos críticos apontaram. O que este trabalho alcançou, em relação a elas, foi a sua articulação em um conjunto coeso, que permite visualizá-las de uma só vez, ainda que num jogo anadiômico em que umas avançam enquanto outras recuam, jogo dinâmico, nunca estável. Essa própria dinâmica de avanços e recuos, de *engaños* que desenganam, por si só já nos relevou algo de tauromáquico na poesia cabralina, poesia dinâmica e inquieta, apesar do elogio à ordem e à estabilidade.

O enfrentamento entre homem e animal, entre toureiro e touro, também nos revelou um jogo igualmente dinâmico de significações que se pode atribuir à tauromaquia, e que oscila entre dois polos: o sagrado e o profano. Entre eles se introduzem a arte e a poesia, ora como um rito transcendente, que busca o inapreensível, ora como um combate lúdico, que se satisfaz com sua própria imanência. Mas falamos aqui de uma dinâmica tauromáquica, dinâmica de tangências, ou seja, de convergências e divergências, que inquieta as superfícies que isolam os termos e faz com que um aflore no outro. Isso nos permitiu inquietar também a superfície da poesia de Cabral,

fazer aflorar suas profundezas que, como a flor de *Manolete*, permanecem escondidas, mas não abolidas, e que vêm à tona no roçar a morte que denuncia o corpo, gesto que corporifica a imagem e que revela o *ser* na superfície dos poemas, *eu empírico* mascarado e desmascarado pelos sintomáticos caminhos escolhidos pelo *eu poético*.

Esse *toreo* de *Manolete*, que poderíamos compreender como uma radicalização do *toreo* de Belmonte, nos abriu as portas a essa leitura, com seu “dinamismo imóvel”, sua “imobilidade inquieta”, seu calar-se na imobilidade que entretanto o evidencia, sua impassibilidade que revela a ameaça e a fragilidade do toureiro diante dela – que desnuda o corpo sob o *traje de luces*. O caráter efêmero dessa figura, que se move diante do nosso olhar, aparecendo e desaparecendo como homem e como toureiro, inquietou as superfícies que separam o dentro e o fora, o subjetivo e o objetivo da poesia que o viu e o deu a ver; e a sequência de passes que ela executa, a *praxis* que a faz *torera*, nos permitiu identificar um movimento análogo na poesia de Cabral, que se traduz no caráter fugidio das imagens poéticas, que, ao mesmo tempo que se concretizam, se apagam, fazendo vir outra imagem, fazendo passar outro touro, até a estocada que finaliza a *faena* com o silêncio ou com a morte. As diferenças entre a forma como *Manolete* é apresentado em “Alguns Toureiros” e em “Lembrando Manolete” ilustram esse movimento, que parece sempre indicar uma busca constante pelo extremo, a extrema superfície ou a extrema profundidade, poderíamos dizer, o que invariavelmente nos indica a percepção de um volume, que se constitui nesse jogo de interpenetrações, de entradas e saídas, entre o corpo e a linguagem.

Os volumes jogam com o dentro e o fora, mas também com o cheio e o vazio, já que é possível habitá-los e ser habitado por eles, *toreramente*; como se pode “Habitar o tempo”⁵⁸⁶ na “agulha [no deserto] de um só instante, [...] vivendo-o de dentro dele” (MELO NETO, 2008, p. 339), diz o poeta. Então, nos “Bifurcados de Habitar o Tempo”⁵⁸⁷, imagem *torera* de um desvio, habitá-lo equivale a habitar o poema, o “só instante” em que a imagem se faz e desfaz, ou o mesmo que habitar o vazio:

⁵⁸⁶ *A Educação pela Pedra* (MELO NETO, 2008, p. 339-340).

⁵⁸⁷ *A Educação pela Pedra* (MELO NETO, 2008, p. 328-329).

e, como além de vazio, transparente,
 habitar o invisível dá em habitar-se:
 a ermida corpo, no deserto ou alpendre.
 Desertos onde ir viver para habitar-se,
 mas que logo surgem viciosamente
 a quem foi ir ao da Caatinga nordestina:
 que não se quer deserto, reage a dentes.⁵⁸⁸

Nessa Caatinga, “que não libera o homem, como outros [desertos], / para que ele imagine ouvir-se mundos / ouvindo-se a máquina bicho do corpo” (MELO NETO, 2008, p. 328), se revela um dos *infernos* da poesia de Cabral, inferno ambíguo que “surge viciosamente”, ao mesmo tempo repugnante e inevitável. Afinal, nesse deserto em que se é habitante e habitado, como touro e toureiro, poeta e linguagem, o homem pode imaginar “sentir outras coisas ao sentir-se” (*Ibidem*, p. 328). Então, a Caatinga se lança contra esse deserto:

ata a imaginação; não a deixa livre,
 para deixar-se ser; a Caatinga a fere
 e a idéia-fixa: com seu vazio em riste.⁵⁸⁹

Mas fere com o “silêncio a pino”, o mesmo que alimenta o *cante* e também o *baile* e o *toreo*, e que institui o mesmo deserto contra o qual reage; como a “figura de lenha seca de caatinga” de *Manolete*, imaginação atada que, no entanto, se converte em deserto e deste em poema: volumes que se habita e pelos quais se é habitado. E então a Caatinga também se abre como volume habitável e habitante, inoculado que se quer vacina, mas que também é vírus.

Nesse jogo com o tempo e com os volumes, nos deparamos com a morte, que surge nessa pergunta pelo inferno que é também uma pergunta pela poesia; pergunta que não se quer fazer, mas que se faz quando se permanece impassível diante dela, gesto do corpo, matéria que sempre pergunta. E como *Manolete*, o gesto cabralino de atar a imagem, que por vezes significa evitá-la, também a inquieta em sua imobilidade, transformando-a no eixo em torno do qual um redemoinho se forma, como um touro em volta do toureiro ou mesmo como uma haste em torno da qual se materializa uma nuvem de açúcar numa máquina de algodão-doce.

⁵⁸⁸ “Bifurcados de Habitar o Tempo” (MELO NETO, 2008, p. 329).

⁵⁸⁹ “Bifurcados de Habitar o Tempo” (MELO NETO, 2008, p. 328).

Essa parece ser a lição que a poesia cabralina aprendeu com a tauromaquia, principalmente a sua *metapoesia*, lição que lhe permitiu ver-se mais no combate do que na inútil e impossível vitória contra as palavras e as imagens em que elas se abrem. Isso não significou um relaxamento, mas uma atitude cada vez mais aguda e lúcida, que lhe permitiu vislumbrar, com clareza cada vez maior, seus limites e fragilidades, limites com os quais ela, no entanto, nunca se conformou, permanecendo *torera* até “O Último Poema”:

Não sei quem me manda a poesia,
nem se Quem disse a chamaria.

Mas quem quer que seja, quem for
esse Quem (eu mesmo, meu suor?),

seja mulher, paisagem ou o não
de que há que preencher os vãos,

fazer, por exemplo, a muleta
que faz andar minha alma esquerda,

ao Quem que se dá à ingloria pena
peço: que meu último poema

mande-o ainda em poema perverso,
de antilira, feito em antiverso.⁵⁹⁰

O pedido que é o poema quase se apaga diante da pergunta; ou melhor, o jogo *torero* dos *engaños*, das perguntas reveladoras e infernais que se fazem e desfazem como um *pase*, jogo “dístico”, em parceria, se desenrola até a estocada final, quando a ação para diante do último não. Mas essa perversa antilira que dá fim ao poema também se desfaz no novo começo que já sinalizara, pois sempre se “há que preencher os vãos”. E o movimento se duplica nessa muleta que faz andar a alma esquerda do poema. Ora, não é a muleta que faz andar o touro? Que lhe indica o caminho para perto e para longe do toureiro? Seria uma muleta como essa que faz andar sua poesia, sua alma esquerda, seu *eu* ao avesso e *poético*? Muleta que faz andar seu próprio touro interior e, por isso, *esquerdo*, *gauche*? Se a resposta for sim, como já é em relação aos “nãos” que pedem preenchimento, essa antilira mais uma vez não se inquieta, não se abre, não se revela?

⁵⁹⁰ “O Último Poema”, *Agrestes* (MELO NETO, 2008, p. 528).

Não é surpresa que uma poética *torera* como a de Cabral tenha sempre o fim em vista, afinal nele reside o limite que a move e afia. Isso justificaria esse falso “Último Poema”, já que ele não é o último, e dezenas foram escritos e publicados depois dele. Talvez fosse melhor falar então não em um falso poema, mas num poema que *engaña, toreramente*, e que por isso desengana, revela, não sendo o último, o que está no fim, mas lá se colocando no instante ínfimo, ponta de agulha, em que o poema se faz instante último, que habita o tempo. Mas qual seria então o verdadeiro último? Talvez ele não exista. Talvez ele só possa ser vislumbrado ao longo da obra do poeta. Então por que não procurá-lo no início, lugar menos óbvio para as perguntas derradeiras? Por que não procurá-lo nos primeiros versos dos seus *Primeiros Poemas*, vítimas do seu não excludente que no entanto se quer preenchido? Vamos a eles então:

Junto a ti esquecerei as inúmeras partidas
 – as cordas e as amarras nunca se quebraram
 e talvez por isso eu permanecerei imóvel sob a tua influência...⁵⁹¹

O que falta aqui senão as armas para que o poeta converta essa imobilidade passiva em poesia *torera*?

É esse dobrar-se sobre si mesmo, esse negar e afirmar diante do nosso olhar – gesto que inquieta a imagem que provoca no poema e na nossa visão –, que este trabalho buscou destacar ao abordar a poesia de Cabral a partir de seus poemas sobre a tauromaquia. Ele não responde todas as perguntas que a obra do poeta provoca – talvez ele mais pergunte que responda –, e nem poderia fazê-lo, já que o próprio jogo de *engaños* que ele aponta pressupõe que a poesia cabralina nunca possa ser apreendida em sua totalidade – e qual poesia seria? Mas ele oferece algumas repostas que jogam luz sobre os poemas analisados e sobre outros que poderiam ter sido. Mas essa é uma tarefa que ficará para outros trabalhos, que poderão inclusive se aprofundar em temas como a morte, o erotismo e talvez numa análise mais profunda não da relação entre a tauromaquia e a poesia cabralina, que foi a que este trabalho se propôs, mas entre esta e a poesia tauromáquica produzida por outros poetas, principalmente os espanhóis.

⁵⁹¹ “Junto a Ti Esquecerei...” (MELO NETO, 2008, p. 5).

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.
- ADORNO, Theodor W. **Dialética negativa**. Tradução de Marco Antonio Casanova, revisão técnica de Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ALONSO, Dámaso. **Ensayos sobre poesía española**. Buenos Aires: Revista de Occidente Argentina, 1946.
- AMORÓS, Andrés. **Toros y cultura**. 2. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1988.
- ARAÚJO, Laís Corrêa de. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. (Disponível em: <http://www.obrasdearistoteles.net/index.php?option=com_volumes>)
- ATHAYDE, Félix de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.
- ATHAYDE, Félix de. **A viagem, ou, Itinerário intelectual que fez João Cabral de Melo Neto do racionalismo ao materialismo dialético**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira : Fundação Biblioteca Nacional, 2000.
- BACHELARD, Gaston. **A psicanálise do fogo**. Lisboa: Litoral Edições, 1989.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACON, Francis. **Francis Bacon**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1995.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: a teoria do Romance. 4. ed. São Paulo: Editora Hucitec, 1998. (Coleção Linguagem e Cultura)
- BARBIERI, Ivo. **Geometria da composição**: morte e vida da palavra severina. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

BAPTISTA, Abel Barros. **O livro agreste**: ensaio de curso de literatura brasileira. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2005.

BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1975.

BARBOSA, João Alexandre. João Cabral: *Museu de tudo* e depois. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. **Paisagem Tipográfica** – Homenagem a João Cabral de Melo Neto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº. 157/158, Jul./Dez. 2000, p. 158-181.

BARBOSA, João Alexandre. Balanço de João Cabral de Melo Neto. In: _____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BARBOSA, Rodrigo Garcia. **O espaço, o corpo, o poema**: a subversão do real em João Cabral De Melo Neto. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**: seguido de novos ensaios críticos. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (Tópicos)

BARTHES, Roland. **Inéditos, I**: teoria. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a. (Coleção Roland Barthes)

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b. (Coleção Roland Barthes)

BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes)

BARTHES, Roland. “O que é o esporte?”. **serrote**, São Paulo, n. 3, p. 97-105, Nov. 2009.

BATAILLE, Georges. **Lascaux or the birth of art**. Lausanne, Switzerland: Skira, 1955.

BATAILLE, Georges. **Las lágrimas de eros**. Barcelona: Tusquets Editores, 1981.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

BATAILLE, Georges. **História do olho**. Tradução de Eliane Robert Moraes. São Paulo: Cosac & Naify, 2003a.

BATAILLE, Georges. **La conjuración sagrada**: *ensayos 1929-1939. Selección, traducción y prólogo de Silvio Mattoni*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2003b.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Cláudia Fares. São Paulo: Arx, 2004.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas; v. 3)

BENJAMIN, Walter. **Origem do drama trágico alemão**. Edição e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERGAMÍN, José. **El arte de Birlibirloque, La estatua de Don Tancredo, El mundo por Montera**. Madrid; Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1961.

BERGAMÍN, José. **La música callada del toreo**. Madrid: Ediciones Turner, 1981.

BERGAMÍN, José. **La claridad del toreo**. Madrid: Ediciones Turner, 1994.

BERGAMÍN, José. **Fronteras infernales de la poesía**. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2008.

BLACKMUR, Richard P. Linguagem como gesto. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. **REVISTA USP**, São Paulo, n. 57, p. 227-239, março/maio 2003.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. Fora sem dentro? Em torno de um poema de João Cabral de Melo Neto. **Estudos Avançados [online]**. 2004, vol. 18, n. 50, pp. 195-207. ISSN 0103-4014. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142004000100018>.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. **João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 1, mar. 1996.

CAMPOS, Haroldo de. O Geômetra Engajado. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

CANETTI, Elias. **Massa e poder**. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

CARDOSO, Helânia Cunha de Sousa. **A poesia de João Cabral de Melo Neto e as artes espanholas**. 2007. 231 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários: Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Coleção Debates)

CARVALHO, Ricardo Souza de. **Comigo e contigo a Espanha**: um estudo sobre João Cabral de Melo Neto e Murilo Mendes. 2006. 282 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

CARVALHO, Ricardo Souza de. “O cavalo de todas as cores: Uma revista editada por João Cabral de Melo Neto”. **Rev. USP**, São Paulo, n. 73, maio 2007 .

Disponível em:

<http://www.revistasusp.sibi.usp.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-99892007000200010&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 06 mar. 2012.

CASA NOVA, Vera. **Fricções**: traço, olho e letra. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

CASTELLO, José. **João Cabral de Melo Neto**: o homem sem alma; **Diário de tudo**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

COBALEDA, Mariate. **El simbolismo del toro**: la lidia como cultura y espejo de humanidad. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009. (Kindle Edition)

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. (Humanistas)

COSSÍO, José María de. **Los toros**: tratado técnico e histórico. Madrid: Espasa-Calpe, 1951-1953. 3 v.

COSSÍO, José María de. **Los toros en la poesía**. Madrid: Espasa-Calpe, 1959.

CRESPO, Angel; GÓMEZ BEDATE, Pilar. Realidad y forma en la poesía de Cabral de Melo. **Revista de Cultura Brasileña**, Madrid, v. 8, 1964.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4. ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, 1974. (Estudos, 35)

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Tradução de Roberto Machado [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007. (Estéticas)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998. Título original: **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **El bailar de soledades**. Traducción de Dolores Aguilera. España, Valencia: Pre-Textos, 2008. Edición original en lengua francesa: **Le danseur des solitudes**.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ser crânio**: lugar, contato, pensamento, escultura. Tradução de Augustin de Tugny e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: C/Arte, 2009. Título original: **Être crâne**: lieu, contact, pensée, sculpture.

DIEGO, Gerardo. **La suerte o la muerte**: poema del toreo. Edición, introducción y comentarios de Andrés Amorós. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. (Kindle Edition)

ESCOREL, Lauro. **A pedra e o rio**: uma interpretação da poesia de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1973.

FORTUNA, Felipe. A paisagem corporal: de como se dá o erotismo na poesia de João Cabral de Melo Neto. In: _____. **A escola da sedução**: ensaios sobre poesia brasileira. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1991. p. 62-72.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Organização e seleção de Manoel Barros de Motta. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. (Ditos e escritos, III)

FREIXEIRO, Fábio. **Da razão à emoção II**: ensaios rosianos, outros ensaios e documentos. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 1971. (Temas de Todo Tempo 15)

FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. **História de uma neurose infantil : (“O homem dos lobos”) : além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)**. Tradução e notas Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas volume 14)

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna** (da metade do século XIX a meados do século XX). 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.

FUENTES, Carlos. **O espelho enterrado**: reflexões sobre a Espanha e o Novo Mundo. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

GARCÍA LORCA, Federico. **Obras completas**. 16. ed. Madrid: Aguilar, S. A. de Ediciones, 1971.

GARCÍA LORCA, Federico. **Antología poética**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1998.

GARCÍA LORCA, Federico. “Elogio de Antonia Mercé, ‘La Argentina’”. In: LUJÁN, Nestor; MONTSALVATGE, Xavier. **“La Argentina” vista por José Clará: el arte y la época de Antonia Mercé**. Barcelona: NORTESUR, 2008, p. 137-141.

GARCIA, Othon Moacyr. A página branca e o deserto. **Revista do Livro**, Rio de Janeiro, v. 7, p. 59-71, 1957; v. 8, p. 75-84, 1957; v. 9, p. 43-59, 1958; v. 10, p. 85-102, 1958.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Tradução de Miguel Serras Pereira. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GLEDSOON, John. **Influências e impasses**: Drummond e alguns contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

GOMIDE FILHO, Sérgio Roberto. **Morte e escrita em João Cabral de Melo Neto**: uma leitura de *A educação pela pedra* e *A escola das facas*. 2009. 125 f. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2009.

GOYA, Francisco. **Caprichos, desastres, tauromaquia, disparates**: reproducción completa de las cuatro series. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Perdido numa intensidade focada”: esportes e estratégias de reencantamento. Tradução de Georg Otte. In: **ALETRIA**: revista de estudos de literatura, v. 15, jan./jun. 2007. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 11-19.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HERNÁNDEZ, Miguel. **Antología poética**. Edición de José Luis Ferris. Madrid: Espasa Calpe, 2000. (Colección Austral)

HOUAISS, Antônio. **Drummond mais seis poetas e um problema**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

JOSEPHS, Allen. “Federico García Lorca, poeta universal”. In: GARCÍA LORCA, Federico. **Antología poética**. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1998, p. 5-61.

LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. Tradução de Ubirajara Rebouças. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção estudos 27)

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

LEIRIS, Michel. **A idade viril**: precedido por Da literatura como tauromaquia. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: _____. **Crítica Clandestina**. Rio de Janeiro: Livraria Tauros Editora, 1986. p. 108-148.

LIMA, Luiz Costa. **A metamorfose do silêncio**: análise do discurso literário. Rio de Janeiro: Livraria Eldorado Tijuca, 1974.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e antilira**: Mário, Drummond, Cabral. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LIMA, Luiz Costa. João Cabral: poeta crítico. In: LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

MAMEDE, Zila. **Civil geometria**: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Nobel, 1987.

MAUSS, Marcel; HUBERT, Henri. **Sobre o sacrifício**. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2005. Título original: *Essai sur la nature et la fonction du sacrifice*.

MELO NETO, João Cabral de. **34 Letras**. Rio de Janeiro: 34 Literatura S/C Ltda, n. 3, mar. 1989, p. 8-45. Entrevista concedida a Luiz Costa Lima, Sebastião Uchoa Leite, Carlito Carvalhosa e Lana Lage.

MELO NETO, João Cabral de. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 5 set. 1991, Ilustrada, p. 14. Entrevista concedida a Arnaldo Jabor.

MELO NETO, João Cabral de. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 22 mai. 1994, Caderno Mais!, p. 4-5. Entrevista concedida a José Geraldo Couto.

MELO NETO, João Cabral de. **Prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

MELO NETO, João Cabral de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

MELO NETO, João Cabral. **Poesia completa e prosa**. Organizador Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO, João Cabral de. In: SIBILA: Revista de poesia e cultura. **Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Sibila Edições, ano 9, n. 13, ago. 2009. (Número especial em *pdf*). ISSN: 1806-289X Disponível em: <http://www.sibila.com.br/images/stories/joaocabral/Joao_cabral_revista.pdf> Acesso em 02/06/2010.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Organização e preparação do texto Luciana Stegagno Picchio. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MERLEAU-PONTY, M.. **O visível e o invisível**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERLEAU-PONTY, M.. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. *Nuvem civil sonhada – ensaio sobre a poética de João Cabral de Melo Neto*. In: MERQUIOR, José Guilherme. **A astúcia da mímese: ensaios sobre a lírica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

MIRA, Filiberto. **Vida e tragédia de Manolete**. Valencia: Aplausos, 1984.

MIRANDA, Ángel Álvarez de. **Ritos y juegos del toro**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1998.

MORAES, Eliane Robert. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

MORAES, Vinicius de. **Poesia completa e prosa**. Organização de Eucanaã Ferraz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.

MOZO, Rafael Rios. **Tauromaquia fundamental**. Granada, Andalucía: Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985. (Biblioteca de La Cultura Andaluza)

NIETZSCHE, Friedrich. **A visão dionisíaca do mundo, e outros textos de juventude**. Tradução de Marcos Sinésio Pereira Fernandes, Maria Cristina dos Santos de Souza; revisão de tradução de Marcos Casanova. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Tópicos)

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos ou Como se filosofa com o martelo**. Tradução, notas e posfácio de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Título original: **Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert**. (Kindle Edition)

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Título original: **Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus**.

NOGALES, Manuel Chaves. **Juan Belmonte, matador de toros: su vida y sus hazañas**. Barcelona: Libros del Asteroide, 2012. (Kindle Edition)

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Petrópolis: Vozes, 1971.

OLIVEIRA, Waltencir Alves de. **O gosto dos extremos: tensão e dualidade na poesia de João Cabral de Melo Neto, de *Pedra do Sono* a *Andando Sevilha***. 2008. 203 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2008.

OLIVER, Juan Manuel. **Tauromaquia na cultura ibérica**. Tradução de Carmen Maria Serralta. Florianópolis: Editora Paraula, 1997.

ORTEGA, Domingo. **El arte del toreo**. Madrid: Revista de Occidente, 1950.

PEDRA, Nylcéa Thereza de Siqueira. **Um João caminha pela Espanha: a reconstrução poética do espaço espanhol na obra de João Cabral de Melo Neto**. 2010. 199 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, 2010.

PEIXOTO, Marta. **Poesia com coisas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

“PEPE HILLO”, Jose Delgado. **La tauromaquia o arte de torear**: obra utilísima para los toreros de profesion, para los aficionados y toda clase de sugetos que gustan de toros. Prólogo de Alberto González Troyano. Madrid: Ediciones Turner, 1982.

PICASSO, Pablo. **Picasso**. Abril Coleções. Tradução de José Ry Gandra. São Paulo: Abril, 2011. (Coleção Grandes Mestres, v. 5)

PINTO, Julio. **1, 2, 3 da Semiótica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

POESIA, POÉTICA. In: MORA, José Ferrater. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Edições Loyola, 2001. Tomo III (k-p), p. 2305-2306.

REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. **Paisagem Tipográfica** – Homenagem a João Cabral de Melo Neto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº. 157/158, Jul./Dez. 2000.

RUIZ, Manuel Ríos. **Aproximación a la Tauromaquia**. Madrid: Ediciones Istmo, 1990.

SANTOS, Roberta Corrêa dos. **Modos de saber, modos de adoecer**: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SECCHIN, Antonio Carlos. **João Cabral**: a poesia do menos. São Paulo: Duas Cidades, 1985.

SELDMAYER, Sabrina. Autobiografia como tauromaquia em Michel Leiris. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli (org.). **Olhares críticos**: estudos de literatura e cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 350-360.

SENNA, Marta de. **João Cabral**: tempo e memória. Rio de Janeiro: Edições Antares; Brasília: INL, 1980.

SISCAR, Marcos. **Poesia e crise**: ensaios sobre a “crise da poesia” como *topos* da modernidade. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

SOARES, Angélica Maria Santos. **O poema, construção às avessas**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, MEC/Instituto Nacional do Livro, 1978.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea**: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.

SOUSA, Carlos Mendes de. Cartas de João Cabral de Melo Neto para Clarice Lispector. In: REVISTA COLÓQUIO/LETRAS. **Paisagem Tipográfica** – Homenagem a João Cabral de Melo Neto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº. 157/158, Jul./Dez. 2000, p. 283-289.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **A poesia crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablume, 1999.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **Dialogramas concretos**: uma leitura comparativa das poéticas de João Cabral de Melo Neto e Augusto de Campos. São Paulo: Annablume, 2004.

SOUZA, Helton Gonçalves de. **O duplo e o menos**: uma poética das dobras em João Cabral de Melo Neto. Belo Horizonte: Sografe, 2005.

TAUROMAQUIA. In: HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. p. 2679.

TENÓRIO, Waldecy. **A Bailadora Andaluza**: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral. São Caetano do Sul, SP: Ateliê Editorial, 1996.

TOFANI, Wanda de Paula. Georges Bataille e Francis Bacon: um diálogo sob o signo de Eros. In: CASA NOVA, Vera; ARBEX, Márcia; BARBOSA, Márcio Venício (org.). **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Invenção)

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O Arquiteto**. Tradução de Olga Reggiani. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VALÉRY, Paul. **Varietades**. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

WOLFF, Francis. **Filosofía de las corridas de toros**. Barcelona: Edicions Bellaterra, 2010.

WOLFF, Francis. **50 razones para defender la corrida de toros**. [Córdoba]: Editorial Almuzara, 2011.

ZUMBIEHL, François (org.). **La tauromachie**: art et littérature. Paris: L'Harmattan, 1990.

ZUMBIEHL, François. **La voz del toreo**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO:
POEMAS TAUROMÁQUICOS DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

1. PAISAGENS COM FIGURAS (1956)

Alguns toureiros

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 cultivava uma outra flor:
angustiosa de explosiva.

E também Antonio Ordóñez,
que cultivava 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 de figura de lenha,
lenha seca de caatinga,

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

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.

(MELO NETO, 2008, p. 133-134)

Diálogo

A – O canto da Andaluzia
é agudo com seta
no instante de disparar
ainda mais aguda e reta.

B – Mas quem atira essa seta
de tão penetrante fio
pensa que a faca melhor
é a que recorta o vazio.

A – É um canto em que se sente
o que uma espada no frio,
desembainhada, sem mesmo
ter ferrugem como abrigo.

B – Mas é espada que não corta
e que somente se afia,
que deserta se incendia
em chama que arde sozinha.

A – Tem alfinetes nas veias
que nas veias se atropelam,
tem mantas de carne viva
cobrindo sua alma inteira.

B – Mas o timbre desse canto
que acende na própria alma
o cantor da Andaluzia
procura-o no puro nada,

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.

A – Até o dia em que essa lâmina
abandone seu deserto,
encontre o avesso do nada,
tenha enfim seu objeto.

Até o dia em que essa lâmina,
essa agudeza desperta,
ache, no avesso do nada,
o uso que as facas completa.

(MELO NETO, 2008, p. 138-140)

2. MUSEU DE TUDO (1975)

As Águas do Recife

1

O mar e os rios do Recife são touros de índole distinta: o mar estoura no arrecife, o rio é um touro que rumina.

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.

2

Eis por que dentro do Recife as duas águas vivem lutando, jogando de queda-de-braço entre os muros dos cais urbanos.

A que é mar porque, obrigada, saltou o quebra-mar do porto, vem, cada maré, desafiar a água ainda rio para o jogo.

A água que remonta e a que desce travam então uma queda de braço: aplicadamente e em silêncio, equilibradas por espaços.

Um certo instante estão imóveis, nem maré alta nem baixa, ao par; até que uma derruba e vence, e, ao vencer, perder: se exilar.

(MELO NETO, 2008, p. 360-361)

Os dois touros

A queda-de-braço

El toro de lidia

1

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

Tem então o touro o mesmo atropelar cego da água; mesmo murro de montanha dentro de sua água; a mesma pedra dentro da água de sua montanha: como o rio, na cheia, tem de pedra a cabeça de água.

2

Um *toro de lidia* é ainda um rio na cheia. Quando no centro da praça, que ele ocupa toda e invade, o touro afinal pára, pode o toureiro navegá-lo como água; e pode então mesmo fazê-lo navegar, assim como, passada a cabeça da cheia, a cheia pode ser navegada. Tem então o touro os mesmos redemoinhos da cheia; mas neles é possível embarcar, até mesmo fazer com que ele embarque: que é o que se diz do touro que o toureiro leva e traz, faz ir e vir, como puxado.

(MELO NETO, 2008, p. 369-370)

O Futebol Brasileiro Evocado na Europa

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.

(MELO NETO, 2008, p. 381)

3. AGRESTES (1985)

Lembrando Manolete

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

que se faz roçar pela faixa
estreita de vida, ofertada

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

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

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

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

(MELO NETO, 2008, p. 506)

Ocorrências de uma Sevilhana

Me confiava uma sevilhana
sem norte na grande Madrid:
“Nem sei de que lado é que vivo;
só sei que é a três gritos daqui.”

“Nada disso. Sou muito feia,
se pusessem nas mil-pesetas
meu retrato, ninguém queria:
nem de troco as receberia.”

Olhando passar uma velha
que dá na vista de tão suja:
“Aquela? nunca tomou banho,
mesmo debaixo de uma ducha;
se alguém a obrigar a duchar-se
abre na ducha um guarda-chuva.”

Num bar da Praça da Campana,
umbigo de Sevilha e da Espanha;
um não-andaluz, da calçada,
levanta-se quando ela passa:

“*Qué bien dormiría contigo!*”
Resposta dela, como um tiro:
“Era tudo o que tu farias?
Dormir? Terei cara de pílula?”

“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 *fundagüillo* ou *marinete*.

Quando ele vinha por Sevilha
nos faziam dançar, mas digo:
o que ele gostava é de ver
soleares dançadas por bispos.”

Tinha próprio dicionário
e própria escada de valores,
onde o degrau mais elevado
era o que dizia *salobre*.

Infundio nele não é mentira,
coisa 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.

(MELO NETO, 2008, p. 509-510)

España en el Corazón

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 uma parte
da tripa que faz o espanhol:
é a que bate o alerta e o alarme.

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 donde o andaluz sabe
fazer subir seu cantar tenso,
a expressão, explosão, de tudo
que se faz na beira do extremo.

3

De tripas fundas, das de abaixo
do que se chama o baixo-ventre,
que põem os homens de pé,
e o espanhol especialmente.

Dessa tripa de mais abaixo,
como escrever sem palavrão?
A Espanha é coisa dessa tripa
(digo alto ou baixo?), de colhão.

4

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

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

(MELO NETO, 2008, p. 514-515)

4. CRIME NA CALLE RELATOR (1987)

Na Despedida de Sevilha

“*Tó lo bueno le venga a U’ted.*”
Não viveu cá como um qualquer.
Conheceu Sevilha como a Bíblia
fala de conhecer mulher.

Sei tudo dessas relações
de corpo, que não o deixarão
ir de Sevilha a outra cidade
como alguém que se lava as mãos.

Sei que sabe de tudo, até
dos estilos de matar touros;
do *flamenco* e sua goela extrema,
de sua alma esfolada, sem couro.

Sei que bem sabe distinguir
a *soleá* de uma *siguiriya*.
Sei que conhece casa a casa,
sua cal de agora e a cal antiga.

Sei que entende nossos *infundios*,
nossa verdade de mentira
que o sevilhano faz mais franco,
mas nunca um Franco nem polícia.

Eu, como simples sevilhano,
só sei *adiós* na minha língua,
nesse andaluz de que a gramática
fala desde Madrid, e de cima.

Vaya con Dió! com o gracioso
que anda na boca das ciganas,
no Pumarejo, em Santa Cru,
nos cais da Barreta e Triana.

Repito *adió!* nesse andaluz
que é o espanhol com mais imagens,
que faz a cigana e a duquesa
benzerem-se igual: *Qué mal ange!*

(MELO NETO, 2008, p. 564-565)

A Morte de “Gallito”

Quis tourear muito de perto
um touro míope (*burriciego*),

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.”

(MELO NETO, 2008, p. 595)

5. SEVILHA ANDANDO (1989)

É Demais o Símile

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

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

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

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

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

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

Pumarejo, a Alameda de Hércules,
a Campanha ou a *Calle* Sierpes,
o Arenal, onde a Torre do Ouro,
a Maestranza e o sangue dos touros

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

(MELO NETO, 2008, p. 604-605)

Verão de Sevilha

Verão, o centro de Sevilha
se cobre de toldos de lona,
para que a aguda luz sevilha
seja mais amável nas pontas,

e nele possa o sevilhano,
coado o sol cru, ter a sombra
onde conversar de *flamenco*,
de olivais, de touros, de donas,

e encontra a atmosfera de pátio,
o fresco interior de concha,
todo o aconchego e acolhimento
das praças fêmeas e recônditas.

Comigo tenho agora o abrigo,
a sombra fresca dessas lonas:
eu os reencontrei, esses toldos,
nos lençóis que hoje nos enfronham.

(MELO NETO, 2008, p. 607)

A Sevilhana que É de Córdoba

Essa sevilhana de fora
tem outra dimensão por dentro.
Não é sevilhana, é cordobesa,
cidade de imóvel silêncio.

Bem cordobês foi “Lagartijo”,
foram “Guerrita” e “Manolete”,
que toureavam como Sêneca,
cordobês, tinha o pensamento.

Podia ser de Santa Marina,
ou nascer na Praça do Potro,
em qualquer dos bairros de Córdoba,
de atmosfera funda de poço.

Não sei por onde nasceu Sêneca,
em que bairro, em que quarteirão,
mas vi tourear “Manolete”,
sua severa resignação.

A sevilhana que é de Córdoba
dos toureiros não teve a lição,
mas aprendeu em Sêneca mesmo
o rigor denso da expressão.

Sevilha e Córdoba: Andaluzia
que se expressa por fora ou é dentro,
como a sevilhana de quem falo,
cujo andaluzismo eu me invento.

(MELO NETO, 2008, p. 610-611)

6. ANDANDO SEVILHA (1989)

Touro Andaluz

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.)

(MELO NETO, 2008, p. 623-624)

A Praça de Touros de Sevilha

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

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

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

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

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

que para lá fora trazida
de Utrera, de Guadaira.

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

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

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

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

(MELO NETO, 2008, p. 632)

Na Cava, em Triana

1

Decerto tua origem cigana,
ser de Sevilha, onde Triana,

esse parecer de alma nua
sob as roupas mais folhudas,

te dá a dupla desnudez
de teu falar e de teu ser,

esse existir-se de alma nua
que as ciganas como sexua.

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.

3

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.

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.

(MELO NETO, 2008, p. 633-634)

Corral de Vecinos

Não raro um palácio de outrora
é agora “cabeça de porco”,
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,
o ex-picador de touros, roto,

a moça que gasta os espelhos,
se masturbando a cabeleira,
quatro bocas de peixe obsceno
de comadres que comadreiam,

meninos que jogam ao touro
com touro falso, de madeira,
armação posta sobre rodas
que dá cornadas verdadeiras,

o bate-boca universal,
de línguas armadas de facas,
que de repente se embainham
e se abraçam, como se nada,

o *bailador* hoje entrevado,
o *ex-cantador* de álcool roto,
dos que outrora no palácio
não se distinguem de todo.

Pois o marquês que o construiu,
que se arruinou, mudou de pouso,
foi *flamenco*, populacheiro,
se insolente e ávido de bolso.

Entre ele e as trinta famílias
que hoje desvivem em seu bojo,
o ar popular que é de Sevilha
circula ali com o mesmo sopro.

Têm em comum santos e diabos,
se confessam com o mesmo padre,
e, se nos touros eles sentam
ao sol ou à sombra, é um só sotaque.

(MELO NETO, 2008, p. 636-637)

Manolo González

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

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

Não podes fingir o perigo,
toureiar buscando-se o tranquilo?

Por que tourear como toureias,
como se fosse a vez primeira?”

Se calava, quase menino,
de cabelo louro de gringo,

menino vestido de ouro e prata,
cores da morte celebrada.

(MELO NETO, 2008, p. 638)

Miguel Baez, “Litri”

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

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

Cada touro como que enrolava
na cintura, como outra faixa,

sem pensar como a despiria
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.

(MELO NETO, 2008, p. 638-639)

Juan Belmonte

la sempre de terno branco
como qualquer pernambucano.

Já velho para ser toureiro,
ora abastado e fazendeiro,

vinha calar todas as tardes
no terraço de *Los Corales*.

Saudávamo-nos como vizinhos,
cada um no seu terno de linho.

Sempre solitário e sem corte,
falando mudo, com a morte,

de entre as quarenta cicatrizes
com que o agredira, usando chifres.

Ele que transformara a arte
de desafiar a morte, dar-se

à morte, com quem discutia,
ao fim levou-a de vencida.

Por amor de moça mocinha
que o recusara e às suas quintas,

mostrou que enfim era o mais forte:
suicidou-se, mandou na morte,

ele que mandava nos touros
com que ela sempre ameaçou-o,

de que escapava por um triz:
convocou-a, mas quando o quis.

(MELO NETO, 2008, p. 640-641)

Carmen Amaya, de Triana

1

As vizinhas diziam todas:
“Bendita Madre, que bailadora!”

Então botaram-me na escola:
eram *sevilhanas* a toda hora.

Sevilhanas são para as damas,
para as *niñas bien*, não têm chama.

Aprendem-nas para na Feira
dançá-las entre si nas *casetas*.

Dançá-las dentro das famílias
como na Feira de Abril, em Sevilha.

“Nunca pensei em ser dama, não:
pois toquei fogo na lição.”

2

“Dançar não é coisa aprendida,
mas o aprender-se cada dia.

Assim é que entendo a lição;
sabê-la, mas segui-la, não.

Fugir do que ela faz de gesso,
dançá-la, mas sempre do avesso.

Tinha então de ganhar a vida,
e, como eu, mais de mil havia.

Onde ir buscar esse sotaque
que entre as dez mil me destacasse

e fizesse dizer: – Eis a Amaya,
eis seu bailado, vivo e em chaga?”

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.”

(MELO NETO, 2008, p. 641-642)

A Catedral

“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.

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.

(MELO NETO, 2008, p. 644-645)

A Imaginação Perigosa

Por que é que todo sevilhano
quer viver-se no aceiro da morte?
Não é povo de jogadores
que estime o deus baixo da sorte.
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,
onde andar como equilibrista
sobre um fio agudo de cobre.

(MELO NETO, 2008, p. 646)