

LEMBRANDO MANOLETE: HORIZONTES E LIMITES NA POESIA CABRALINA

RODRIGO GARCIA BARBOSA*

RESUMO

O trabalho se propõe refletir sobre aspectos da poesia de João Cabral de Melo Neto a partir de seus poemas sobre a tauromaquia, principalmente aqueles que fazem referência a Manolete, toureiro com o qual Cabral reconhece ter afinidades estéticas e pessoais, em versos e depoimentos. Questões como a contenção da palavra poética e o antilirismo cabralino serão abordadas tendo como perspectiva o caráter performativo e a condição tensa e precária de um fazer artístico que se quer no extremo, tal qual o dos toureiros, com a consciência dos riscos que essa escolha representa.

PALAVRAS-CHAVE: João Cabral de Melo Neto; Manolete; poesia; tauromaquia.

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.

GEORGES DIDI-HUBERMAN

1. ABERTURA

Dentre as paisagens e figuras espanholas presentes na poesia de João Cabral de Melo Neto destacam-se os toureiros e sua luta com os touros, como o próprio poeta indica em versos e depoimentos, reconhecendo na arte dos *matadores* uma lição de poesia. A recepção crítica de sua obra

* Professor da Universidade Federal de Lavras/ UFLA, Lavras, Minas Gerais, Brasil.
E-mail: rodrigobarbosa@del.ufla.br

reforça tal reconhecimento, não só considerando a tauromaquia entre os temas espanhóis que atraem sua atenção, tornando-se assim parte fundamental de sua obra, mas principalmente tomando o ofício dos toureiros entre as diferentes formas de criação artística (como a arquitetura, a pintura, a escultura, a dança, o canto, entre outras) com as quais Cabral frequentemente compara a criação poética, em um movimento crítico que é característico de sua produção literária. Tal movimento confere aos versos cabralinos um caráter didático, explicativo dos problemas que sua poesia se propõe e de suas potenciais soluções, não sem algumas dúvidas e hesitações. Assim, a tauromaquia se insere no quadro de *fazeres artísticos* dos quais Cabral se apropria para investigar, entender e explicar o próprio *fazer poético*, apropriação que se caracteriza por uma depuração desses *fazeres*, sua transformação ou redução aos horizontes rigorosos da poética do autor, mas que também leva ao tensionamento desses horizontes, pela resistência dos *fazeres* à depuração que essa apropriação impõe, concretizando assim a força dialética de uma poesia que, como a tauromaquia, também se constitui como embate. E é justamente essa tensão que este trabalho pretende explorar, refletindo sobre como a atuação dos matadores, em sua luta com os touros, sugere outros horizontes que se chocam com aqueles inicialmente definidos pela poesia de Cabral, ampliando seu alcance e abalando seus limites.

2. PRIMEIRO PASE¹

Como os demais temas espanhóis presentes em sua poesia, as corridas de touro atraem o interesse de Cabral a partir de sua mudança para a Espanha, em abril de 1947, para o exercício de função diplomática; primeira experiência de imersão em um país estrangeiro e sua cultura, que marcou tanto a sua personalidade quanto a sua obra, como o próprio poeta admite:

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

¹ *Pase*: termo tauromáquico que indica o lance em que o toureiro, utilizando a capa, faz passar o touro rente ao seu corpo, conduzindo-o e desviando-o.

flamenco... (...) 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, 1966 apud ATHAYDE, 1998, p. 31).

Esse contato com a cultura espanhola se deu em diferentes contextos: além de mergulhar sistematicamente no universo da literatura espanhola, Cabral também frequentou tanto artistas e intelectuais, como Miró, o grupo *Dau Al Set*, cantadores e bailadoras de flamenco, quanto as praças de touros e bares em que toureiros e espectadores se reuniam após as corridas. E essa experiência tauromáquica foi particularmente marcante, despertando no poeta um sentimento de “solidariedade” pelo homem que desafia a fera no meio da arena:

[...] Quando eu fui para Barcelona a primeira vez, quando fui à Espanha a primeira vez [...], 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. (MELO NETO, 2009, p. 80)

Tal solidariedade se converteu em admiração, principalmente em relação ao toureiro Manuel Rodríguez Sánchez, conhecido como Manolete, um dos mais populares de seu tempo, que Cabral viu tourear duas vezes – “e portanto matar 4 touros”, afirma (MELO NETO, 1989 apud ATHAYDE, 1998, p. 136) – poucos meses após sua chegada a Barcelona². Essas duas exibições impressionaram tanto o poeta que bastaram para que ele se referisse ao *matador* como um “camarada fabuloso”, e afirmasse que

² As duas corridas às quais Cabral se refere provavelmente aconteceram em 22 de junho e 06 de julho de 1947; e ao que parece, Manolete atuou particularmente bem nelas, recebendo duas orelhas e um rabo na primeira e duas orelhas na segunda, “troféus” que os toureiros tradicionalmente recebem quando realizam performances excepcionais. (Cf. MIRA, 1984, p. 643).

Manolete parecia “Paul Valéry toureando” (MELO NETO, 2001, p. 34), por conta de seu estilo sóbrio e contido, de poucos movimentos, mas de grande plasticidade e presença, permitindo que o touro passasse muito próximo ao seu corpo, intensificando a cada lance o risco de ser atingido pelos chifres, provocando nos espectadores grande emoção. Entretanto, a impressionante experiência estética logo se revestiria com os contornos da tragédia: em 28 de agosto do mesmo ano, dois meses após o primeiro contato do poeta com o toureiro, Manolete foi morto pelo touro Islero, em Linares, fato que produziu grande comoção na Espanha, e que foi anotado por Cabral em carta de 4 de setembro, endereçada ao poeta 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, sob o signo duplo da arte e da morte de Manolete, a tauromaquia se apresentou a Cabral nos primeiros meses de sua experiência espanhola, levando a um reconhecimento tanto estético – a afinidade entre as *poéticas* cabralina e manoletina, como revelam os versos dedicados ao toureiro – quanto pessoal – em depoimentos Cabral menciona uma possível afinidade de temperamentos, apesar de nunca ter conhecido o toureiro pessoalmente:

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)

E é esse reconhecimento o ponto de partida para refletirmos sobre o que a apropriação da tauromaquia, como tema e modelo, tem a dizer sobre a poesia cabralina, principalmente a partir da figura do *matador* cordobês morto em Linares, Espanha, em agosto de 1947, cuja forma de tourear pareceu exemplar para Cabral, e cujo ofício revelou-se análogo ao do poeta pernambucano: “O poeta é como o toureiro. Precisa viver medindo forças com a morte ou não vive.” (MELO NETO, 1990 apud CASTELLO, 2006, p. 179).

3. SEGUNDO PASE

Anos após do primeiro contato de Cabral com o universo das corridas de touros, a tauromaquia surge e sua poesia a partir dos poemas “Alguns Toureiros” e “Diálogo”, ambos publicados na coletânea *Paisagens com Figuras*, em 1956. Depois disso, o tema praticamente desaparece até a publicação de *Museu de Tudo*, em 1975, a partir de quando se torna cada vez mais presente, até “A Imaginação Perigosa”, último poema cabralino a abordar o tema, publicado em *Sevilha Andando*, em 1989. Durante esse percurso, mais que uma reiteração, há um desdobramento de novos aspectos e questões relacionados ao objeto apresentado, paralelamente ao movimento de autocrítica que a poesia cabralina realiza ao longo de todo o seu desenvolvimento.

O primeiro desses poemas, “Alguns Toureiros”, é um dos mais conhecidos e comentados poemas cabralinos sobre tema, inclusive pela crítica interessada nos movimentos metapoéticos da poesia de Cabral, devido à estreita comparação estabelecida entre o ofícios dos toureiros e o dos poetas:

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)

As 11 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: um “Eu vi” anafórico que de imediato desperta algumas questões.

Tais questões dizem respeito à presença destacada do pronome pessoal de primeira pessoa, incomum na poesia de Cabral, que geralmente o substitui por um “*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”, explica Marta Peixoto (1983, p. 12), prevalecendo uma presença oblíqua e elíptica que, com efeito, demarca a ausência ou o distanciamento desse *eu*. Além de Peixoto, outros críticos também reconhecem nesses procedimentos de retração uma estratégia de contenção da subjetividade a partir do ocultamento do sujeito, que reforça o afastamento entre o *eu* biográfico que compõe o poema e o *eu* que sobrevive na subjetividade inerente à própria linguagem, reforçando o chamado *antilirismo* cabralino. E é justamente por essa reconhecida preocupação do poeta – um dos pontos centrais de sua poética, comprovável pela leitura de seus poemas – que a presença destacada e insistente desse *eu* chama a atenção. Afinal, o que ela indicaria? Que no poema citado as restrições foram suspensas, permitindo a explicitação de uma subjetividade que, se não assume um tom confessional nem *fala de si*, sugere uma presença *empírica, biográfica*, imbrincada no *eu* do poema? Ou, apesar de explícito, o estatuto desse *eu* não muda, permanecendo aquilo que a poética cabralina insistentemente procura, e que Adorno (1982) chamaria de *o eu que fala no poema*, portanto distante do *eu empírico* que o produz? Mas, neste segundo caso, caberia então admitir a presença fortuita desse *eu*, ou seja, sem nenhuma significação relevante, mesmo em uma poesia tão medida e rigorosa como a de Cabral?

Considerando que o conjunto da obra do poeta não corrobora essa última hipótese, pela atenção e lucidez que a caracterizam, as questões levantadas oscilam sob a incerteza e a precariedade de respostas que se

propõem simples e maniqueístas. No entanto, o problema se ilumina se atentarmos para o segundo termo da expressão anafórica “Eu vi”, que define a ação insistentemente praticada pelo *eu* – mesmo quando ele se apaga na elipse – e que o conforma por meio de sua própria *práxis*: o *eu* vê, e seu *ser* se constitui a partir dessa visão. Mas ainda cabe perguntar: se constitui como? O que o gesto ambíguo de olhar e ver, que incorpora o vidente no visível, como ensina Merleau-Ponty (1992), revela sobre esse *eu*?

Para compreender a implicação dessa dialética do olhar, que envolve sujeito, ação e objeto, recorremos a outro poema³ que também entrelaça um *eu que vê* e um *toureiro que é visto*: o *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, elegia que Federico García Lorca dedica ao amigo e toureiro morto em ação, e na qual se destacam os versos a seguir, que dialogam com o poema de Cabral:

¡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!

¡Que no quiero verla!

³ A partir de sugestão da professora Melânia Silva de Aguiar.

[...]

No.

¡Yo no quiero verla!!

(GARCÍA LORCA, 1998, p. 289-291)

No trecho destacado, o desejo de não ver o sangue derramado sobre a arena denota a comoção do *eu* diante da morte do toureiro, emoção exclamada no verso “¡Que no quiero verla!”, que se destaca das estrofes repetindo-se ao longo de toda a segunda parte do poema –“La Sangre Derramada”. A negatividade desse *não olhar*, e, portanto, *não ver*, coincide com a quase ausência explícita do *eu*, que só aparece efetivamente na última vez que a expressão se repete: “¡Yo no quiero verla!!”. E, no entanto, a essa presença econômica do vocábulo corresponde a presença intensa de uma subjetividade não residual, que expressa a emoção de um sujeito violentamente afetado pelo acontecimento, em todas as suas condições: “En la segunda parte del poema assoma un yo lírico, que expresa los sentimientos del poeta”⁴, observa Amorós (1998, p. XI). E tal é a intensidade do sentimento, o envolvimento do sujeito com a cena, que ele prefere não vê-la, talvez para preservar a integridade que ainda lhe resta, apesar do abalo que demonstra, e que lhe permite ordenar o acontecimento em palavras.

Podemos então retornar ao poema cabralino para refletir sobre o *eu* que vê e se afirma nessa visão, tendo como horizonte o poema de Lorca, publicado em 1935, 12 anos antes da chegada de Cabral à Espanha, 21 antes da publicação de “Alguns Toureiros”, poema que o pernambucano provavelmente conhecia, já que era leitor sistemático da literatura espanhola, inclusive dos poetas da geração de 27. Além disso, na mesma carta enviada a Bandeira, em setembro de 1947, em que comenta a morte de Manolete, Cabral informa que estava envolvido na organização de uma antologia de poemas espanhóis sobre as corridas de touros, a ser publicada pelo seu selo particular, *O livro inconsútil*, o que reforça a hipótese acima levantada:

⁴ “Na segunda parte do poema surge um eu lírico, que expressa os sentimentos do poeta”. (Tradução nossa).

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 medido nisso desde que aqui cheguei e de um certo modo habilitado a explicar, em notas, certos termos que os leitores brasileiros não podem perceber. (MELO NETO, 2001, p. 33)

Assim, considerando o conhecimento que Cabral afirma ter sobre o universo tauromáquico, incluindo a poesia sobre o tema, parece inevitável comparar as atitudes assumidas pelo *eu* nos dois poemas, a despeito da intenção do poeta de estabelecer esse diálogo ou não. E feita a comparação, o que se percebe em “Alguns Toureiros” é a presença desafiadora de um *eu* que se afirma impassível diante do espetáculo patético e dramático das corridas. Impassível pois capaz de ver e não se abalar, de não permitir que a emoção transborde e invada o poema, de conter-se, reduzindo a cena aos limites rigorosos impostos por sua poética. Mas diferentemente do que ocorre em outros poemas cabralinos, aqui o *eu* não se retrai nem se esconde, mas se evidencia, como o toureiro que se posta no centro da arena para, impassível, lidar com o touro – *deserto, agudo, mineral e desperto* como Manolete.

4. TERCEIRO PASE

Voltando a “Alguns Toureiros” para observar não quem vê, mas o que é visto, nos deparamos com seis toureiros, apresentados em suas formas particulares de tourear. Nas quatro primeiras estrofes, vemos cinco matadores cujo estilo é descrito de tal forma que evita a menção objetiva às corridas e seu espetáculo dramático e violento de sol, sangue e suor, restando o registro de um movimento estrito e preciso, apesar de variável entre espontâneo, angustioso e explosivo. Assim, no lugar de uma imagem objetiva encontramos a curiosa metáfora do *cultivo de uma flor*, que não parece ter relação clara com as corridas, a não ser se considerarmos expressões como *florearse* e *floreo*, constantes do vocabulário tauromáquico, e que designam adorno, invenção e

engenho⁵. Sob tal perspectiva, a metáfora indicaria o caráter engenhoso da atuação dos toureiros, o artifício que conforma esse tipo particular de confronto entre homem e animal, ressaltando o seu aspecto de arte, em detrimento da sua dimensão de luta; hipótese corroborada por Cabral, que em carta ao poeta Murilo Mendes, de 22 de janeiro de 1959, admite:

[...] 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. [...] incapaz de me fechar, enquanto sensibilidade, às sugestões da Espanha espiritual, medieval, enfim, ao que um inglês atual chamaria o lado gótico da Espanha, sintto incapacidade em falar delas, incapacidade em que entra, como ingrediente fortíssimo, minha aceitação racional dessas coisas. (MELO NETO, 1959 apud ARAÚJO, 2000, p. 375)

Redigido três anos após a publicação de “Alguns Toureiros”, o comentário confirma o caráter estético da abordagem que o poema faz da atuação dos cinco toureiros, definido pela metáfora da flor e seu cultivo, tomada na perspectiva tauromáquica de invenção e engenho. Mas a questão não se encerra aí: nas sete estrofes seguintes a estrutura anafórica “Eu vi”, o cultivo da flor e a “lição de estética” persistem; entretanto, a partícula adversativa “mas” adverte sobre uma nova dimensão, em que os elementos previamente introduzidos são retomados e intensificados.

Afinal, se todos os toureiros mencionados no poema fazem jus à referência, pela excelência com que executam seus movimentos, Manuel Rodríguez, Manolete, merece mais que uma menção: o motivo principal

⁵ 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.)”.

do poema é o elogio deste toureiro, que aos olhos daquele que vê parece mais lúcido, hábil e preciso; diferença ressaltada pela forma detalhada com que Manolete é descrito e pela explicitação do caráter didático de sua apreensão pelo poema, reforçando as “dimensões de uma lição de estética” confessadas por Cabral. Partindo de um poeta, esse comentário indica um aprendizado cujo objetivo é a poesia, confirmado na “demonstração aos poetas” de como *domar sua flor*, elemento considerado comum às duas artes. A metáfora então se amplia, associando o sentido tauromáquico do *floreo a flor* como “equivalente de palavra poética, [que] remonta a uma expressão da retórica antiga para uma figura da linguagem artística” (FRIEDRICH, 1991, p. 107); significação que não é estranha à poesia cabralina, se observarmos os “jardins enfurecidos” de “Poesia”; ou o poema que sobe “de regiões onde tudo é surpresa / como uma flor mesmo num canteiro”, em “A Carlos Drummond de Andrade”; ou ainda a “Poesia, [que] te escrevia: / flor!”, em “Antiode” (MELO NETO, 2008, p. 27, 55, 74). Assim, fica claro que estamos diante de um daqueles poemas cabralinos que retrata um objeto e, ao mesmo tempo, reflete sobre o próprio fazer poético, comparando-o àquilo que descreve: um *metapoema*. Cabral encontra equivalências entre os ofícios dos poetas e dos toureiros, indicando a possibilidade de ambos adotarem os mesmos princípios orientadores para suas respectivas *práxis*. Por isso confere à tauromaquia o estatuto de uma “lição estética”, um aprendizado de *como fazer* com precisão e serenidade, apesar dos riscos a que o artista se expõe em seu trabalho.

Mas a diferença entre os matadores de “Alguns Toureiros” não é apenas quantitativa: Manolete não apenas ocupa mais espaço no poema, é apresentado com mais detalhes ou referido como mais exato e agudo. A própria forma como ele é descrito também distingue seu estilo da maneira de atuar dos demais toureiros. Afinal, versos como “precisão doce de flor”, “ciência fácil de flor”, “[...] uma outra flor:/ angustiosa de explosiva” e “[...] flor antiga:/ perfume de renda velha,/ de flor em livro dormida”, que descrevem o toureio de Manolo González, Pepe Luís, Julio Aparício, Miguel Báez e Antonio Ordóñez, apesar de sugestivos, possuem uma dimensão plástica esvaziada, dificilmente remetendo a uma concretude

visual imediata – a não ser que se tome a *flor* como representação da figura formada pelo entrelaçamento entre touro e toureiro na arena, imagem no entanto vaga e imprecisa, a que se chega por associações indiretas, na qual não se identificam traços e cores, e que pouco diz sobre a plasticidade das atuações desses toureiros. Manolete, por sua vez, é apresentado de forma diversa: no lugar da vaga e imprecisa metáfora do cultivo de uma flor, nos deparamos com uma silhueta anatômica, com a figuração de um corpo, uma *figura de lenha* com *nervos de madeira* e *punhos de fibra*, símile de natureza visual que concretiza a constituição rígida e longilínea do toureiro.

A pertinência da imagem é confirmada por outras descrições de Manolete, feitas por escritores, jornalistas e críticos tauromáquicos. Como, por exemplo, os versos do poeta espanhol Gerardo Diego (1999, p. 151) – “Imagen del dolor, águila manca,/ bajo sus plumas rojas atornilla/ tu talle el encinar de Salamanca.” – que ressaltam o talhe forjado pelo *encinar*, floresta de azinheiras ou carvalhos, figurando sua altivez e impassibilidade, como explica 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.⁶

À plasticidade de Manolete, que sugere imagens como a *figura de lenha* ou *talhe forjado pelas azinheiras*, corresponde um *éthos* sóbrio, sereno, perseverante, que por sua vez também remete à própria dinâmica das corridas, determinando os movimentos do toureiro e do touro:

⁶ O toureiro cordobês é carvalho de quietude cravado na terra de Salamanca (*manoletina*). É o carvalho em que Antonio Machado descobre a nobreza serena e sóbria, a fortaleza humilde e perseverante, presente no espírito da Espanha [...] metáfora da perseverança estoica, do silêncio e da seriedade serena que vence, desde sua quietude, a vendavais, geadas, secas e asperezas. (Tradução nossa)

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)⁷

Confirma-se assim a destacada visualidade do toureio de Manolete, o seu carácter plástico e escultural, captado e ressaltado por Cabral ao contrapor o metafórico *cultivo de uma flor*, vago e impreciso, à iconicidade da *figura de lenha*, concreta e exata, e que justifica os demais atributos do toureiro – “o mais deserto, / [...] mais agudo, / mais mineral e desperto”; por isso “o que melhor calculava / o fluido [...]”, “o que à tragédia deu número, / à vertigem, geometria” – expressos em um vocabulário cabralino que denota economia, estabilidade, concretude e precisão. Ou seja, tanto o *éthos* quanto a *práxis* de Manolete se conformam com a sua *estética*, a sua figura que se desenha precisa na arena e se destaca das imagens dos outros toureiros.

Podemos reconhecer então uma semelhança entre o *eu* – que desviando-se do que é comum na poesia de Cabral, se afirma e evidencia no poema – e o toureiro – que apesar dos gestos medidos e econômicos, também se afirma e evidencia na arena; semelhança confirmada por termos como *deserto*, *agudo*, *mineral*, *desperto*, *precisão*, *geometria* e *medida*, que caracterizam tanto o *olhar* desse *eu* (e a linguagem que dele se constitui em poema) quanto a arte de Manolete. Assim, o *metapoema* cabralino se apresenta como um *fazer* que, em sua própria estrutura, concretiza o objeto de sua apreensão; ou um “Fazer com que a palavra leve / pese como a coisa que diga”, nas palavras de Cabral (2008, p. 359) – não só pela escrita econômica, contida e rigorosa que o compõe, replicando o toureio econômico, contido e rigoroso que descreve, mas também pelo sujeito que se apresenta impassível diante do leitor, como Manolete diante do

⁷ Normalmente, costumava começar suas fainas com uns estatuários, porém com uns estatuários tão especiais que o touro, diante do doce girar daquela *muleta* [pequena capa], voltava uma vez e outra, sem que o toureiro abandonasse a mesma postura com que iniciou o *trasteo* [a condução do touro]. (Tradução nossa)

espectador, transportando para o poema o paradigma tauromáquico que aproxima e projeta, um sobre o outro, poeta e toureiro.

5. QUARTO PASE

Em resumo, o que procuramos demonstrar até aqui foi como em “Alguns Toureiros”, além do reconhecimento das afinidades estéticas entre a poesia de Cabral e o toureio de Manolete, há também um conformação particular do *eu* no poema, incomum no conjunto da obra cabralina, mas que se justificaria como uma tentativa de *emular* no poema uma figura equivalente ao toureiro na arena. Um *eu* impassível, contudo evidente, estreitando assim as afinidades reconhecidas. Todavia, essa emulação ainda deixa aberta a questão levantada sobre o estatuto desse *eu*: Em que medida ele é apenas o *eu que fala no poema*? Em que medida um outro *eu* compõe esse *eu que fala*? E se o paradigma sob o qual a questão se coloca é a atuação do toureiro, então é preciso voltar a ela para mais considerações.

A forma como Manolete toureava remonta ao que se pode chamar de *toreo moderno*, que surge no século XX e tem como figura emblemática o toureiro Juan Belmonte, também homenageado por Cabral com um poema, publicado em *Sevilha Andando*⁸. Com o novo estilo, estático e retilíneo, as corridas ganharam maior plasticidade, levando inicialmente alguns críticos a atacarem a novidade como estilização e amaneiramento. Entretanto, a nova forma de tourear se impôs, fazendo com que as críticas iniciais fossem revistas e a renovação aceita como uma elevação do estatuto artístico das corridas. É o caso, por exemplo, do poeta, escritor e crítico tauromáquico José Bergamín, que revisando suas primeiras impressões sobre o novo estilo, reconhece na estetização do toureio sua conformação não apenas como luta, mas também como arte, o que implica a substituição da existência pessoal do toureiro por sua existência poética, em um jogo dialético no qual o que se ausenta afirma o que se faz presente:

⁸ “Juan Belmonte” (MELO NETO, 2008, p. 640-641).

La emoción del toreo no se produce para el espectador sino cuando el torero logra apagar enteramente su propia existencia personal, oscura, en mascarando la 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)⁹

Portanto, a evidência que a figura do toureiro adquire durante a corrida não se deve ao risco que ele corre –“La cogida [...] es siempre un accidente que no significa absolutamente nada más que un accidente: [...] rompe el juego torero, se sale de él, lo contradice y lo traiciona.” (BERGAMÍN, 1994, p. 11)¹⁰. A evidência se dá pela figuração poética do tourear, pelo gesto de imobilizar-se, esculpir-se em plena arena; gesto que se desvia do sentido útil e pragmático de evitar os chifres do touro, conformando-se assim como um fim em si mesmo: um gesto artístico, poético. Mas essa, como o crítico destaca, é uma conformação dialética, em que a sombra recorta a luz; a ausência formaliza a presença; a existência pessoal, apagada, acende a existência poética, iluminada – *ser* que, em seus extremos, define o *não ser*; *não ser* que, em seus limites, define o *ser*. E nesse jogo tenso e dual, a linguagem iluminada do toureio se sustenta sobre o fio frágil e

⁹ 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 as 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, sombría, insignificante, afirma o toureio como coisa maravilhosa; “maravilhosa visão” traspasada de seu próprio sentido e significado transcendente. (Tradução nossa).

¹⁰ “A cornada [...] é sempre um acidente que não significa absolutamente nada mais que um acidente: [...] rompe o jogo toureiro, se retira dele, o contradiz e o atraiçoa.” (Tradução nossa).

precário de um instante, a permanente ameaça da cornada. Assim, a figura poética que se esculpe na arena coexiste com o fantasma de sua dissolução, de ruptura ou traição do jogo, segundo Bergamín; fantasma que, enquanto não se concretiza, é parte constituinte desse mesmo jogo, como horizonte de sua potencial dissipação, ampliando para além das linhas precisas da figura poética a dimensão de sua existência. Como a *figura de lenha* de Manolete, que *roça a morte em sua fimbria*, expondo sua existência poética à dissolução pela emergência de sua existência pessoal; instituindo o jogo que dá *número, geometria, decimais e medida à tragédia, à vertigem, à emoção e ao susto* – mas não os abole, incluindo-os no horizonte de sua condição precisa e precária.

Então, tal leitura permite conceber a figura impassível do toureiro como um *ser* extremo e dialético, ao mesmo tempo intenso e efêmero, em que luz e sombra, presença e ausência, lucidez e irracionalidade se afiam mutuamente; um daqueles “nós ou pontos críticos que poderíamos geometricamente representar como *lugares onde o homem tangencia o mundo e a si mesmo*”, na definição tauromáquica de Leiris (2001, p. 11), ou um lugar em que, poderíamos dizer, esse *homem* e esse *mundo* tangenciam a *linguagem* que se apresenta na arena. E aí se assentaria a dimensão poética das corridas, nesse *ponto crítico* em que a figura do toureiro se desenha, com o gesto duplo e dinâmico que afia, entre si, as suas existências pessoal e poética. Afinal, quanto mais ele se esculpe em poesia, maior é o risco e o drama de sua trágica dissolução.

Portanto, à pergunta sobre o estatuto do *eu* que se *mineraliza e esculpe* no poema só cabe uma resposta que conceba a existência evidente e efêmera desse *eu*, sob a perspectiva de uma linguagem que se equilibra sobre o fio tênue que a separa do mundo e do homem que a tangenciam: “o fluido aço da vida” que poeta e toureiro calculam com precisão. Um *eu que fala no poema*, mas que através do qual também falam outros *eus*, inclusive aquele que escreve e luta para se afastar dele, sereno e impassível diante do risco, mas mesmo assim incapaz de aboli-lo. E tal condição nos parece, por tudo o que foi dito, materializar-se no *eu* que vê Manolete e os outros matadores em “Alguns Toureiros”, compartilhando com eles a mesma condição, senhor

dos seus gestos e ciente dos limites que o protegem e ameaçam *do* e *com* os horizontes que assombram sua lúcida integridade.

6. ENCERRAMENTO

“Alguns Toureiros” não é a única homenagem de Cabral a Manolete. Três décadas depois de sua publicação, o poema “Lembrando Manolete”, publicado em *Agrestes* (1985), coloca o toureiro novamente em cena, no entanto sob uma perspectiva distinta:

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)

O estilo lúcido, preciso e contido destacado em “Alguns Toureiros” cede espaço ao extremo risco que o matador corre diante do touro, tensão entre o frio cálculo e a irracionalidade ameaçadora que se materializa no jogo sintático ininterrupto, comparável a passes tauromáquicos que se sucedem, o ir e vir do touro contra o toureiro, parceria desenhada nos dísticos que também concretizam o fio tênue da tangência, o fluido aceiro dinâmico em sua imobilidade. Além disso, o que em “Alguns Toureiros”

era a morte agora é representado por uma “louca foice”, imagem aguda, contundente, que faz ressoarem os “jardins enfurecidos”, as “desordens na alma” e os “cavalos soltos e loucos” da poesia de Cabral (MELO NETO, 2008, p. 27, 59, 68); assim como, ultrapassando a trivial imagem da “in desejada das gentes”, lança a *massa cornuda* sobre os canaviais onde também se cultiva a lâmina da memória:

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.

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.
(MELO NETO, 2008, p. 391-392).

Como a “lenha seca de caatinga” que já aproximava Manolete da realidade empírica do poeta, as referências acima reforçam a leitura sobre o estatuto dialético do *eu* cabralino: *eu poético* que desafia o *eu empírico*: logo, um *eu* tauromáquico. Assim, a tauromaquia lança luz sobre um potencial problema que a poética cabralina se impõe: a composição do poema como a construção de uma linguagem, e o estatuto do sujeito que aparece e desaparece nessa construção; puro jogo em que a corrida e a poesia se fazem.

Assim, entre “Alguns Toureiros” e “Lembrando Manolete” percebe-se um movimento que parece ilustrar uma lucidez que se atinge quando se reconhecem os limites da própria lucidez. Quando se compreende que o *eu* que se busca, como a poesia que se busca, se constitui no jogo com o horizonte que se evita. Movimento que também parece acompanhar a poesia de Cabral, que substitui o gesto desalentado de Anfion, que *joga a flauta ao mar*, pelo gesto desafiante de Manolete, que *oferece a vida ao touro, para que a rompa*; gesto que se vislumbra na *faca só lâmina* da linguagem que *rebenta* diante da *realidade prima e violenta*.



REMEMBERING MANOLETE: HORIZONS AND LIMITS IN CABRALIAN POETRY

ABSTRACT

The project intends to reflect over aspects of João Cabral de Melo Neto's poetry based on his poems about bullfighting, chiefly those that have references to Manolete, a bullfighter with whom Cabral acknowledges he has esthetic and personal affinities, in verses and declarations. Matters such as the contention of the poetic word and the cabralian antilyricism will be approached by taking into perspective the performative character and the tense and precarious condition of an artistic doing that one wants in the extreme, such as that of the bullfighters, with the awareness of the risks that this choice represents.

KEYWORDS: João Cabral de Melo Neto; Manolete; poetry; bullfighting.

RECORDANDO A MANOLETE: HORIZONTES Y LÍMITES DE LA POESÍA DE CABRAL

RESUMEN

El trabajo se propone reflexionar sobre aspectos de la poesía de João Cabral de Melo Neto a partir de sus poemas sobre la tauromaquia, especialmente los que se refieren al torero Manolete con quien Cabral reconoce tener afinidades estéticas y personales, en versos y testimonios. Asuntos tales como la contención de la palabra poética y el antilirismo cabralino serán tratados bajo la perspectiva del carácter performativo y de la condición tensa y precaria de un trabajo artístico que se hace en el extremo, así como el de los toreros, con la consciencia de los riesgos que esa elección representa.

PALABRAS CLAVE: João Cabral de Melo Neto; Manolete; poesía; tauromaquia.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70; São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1982.

AMORÓS, Andrés. Prólogo. In: GARCÍA LORCA, Federico. *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1998.

- ARAÚJO, Laís Corrêa de. *Murilo Mendes: ensaio crítico, antologia, correspondência*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- 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.
- BERGAMÍN, José. *La claridad del toreo*. Madrid: Ediciones Turner, 1994.
- COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de humanidad*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2009. (Kindle Edition).
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- COSSÍO, José María de. *Los toros: tratado técnico e histórico*. Madrid: Espasa-Calpe, 1951-1953. (3 v.).
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- DIEGO, Gerardo. *La suerte o la muerte: poema del toreo*. Edición, introducción y comentarios de Andrés Amorós. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999. (Kindle Edition).
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Antología poética*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S. A., 1998.
- MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas de Flora Süssekind. 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. *Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto*. SIBILA – Revista de poesia e cultura, São Paulo, ano 9, n. 13, ago. 2009. Disponível em: <<http://sibila.com.br/critica/conversas-com-o-poeta-joao-cabral-de-melo-neto/10427>>. Acesso em: 24 jan. 2018.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

LEIRIS, Michel. *Espelho da tauromaquia*. Tradução: Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

MIRA, Filiberto. *Vida y tragedia de Manolete*. Valencia: Aplausos, 1984.

MOZO, Rafael Rios. *Tauromaquia fundamental*. Granada, Andalucía: Editoriales Andaluzas Unidas, S. A., 1985. (Biblioteca de La Cultura Andaluza).

PEIXOTO, Marta. *Poesia com coisas: uma leitura de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1983.

Submetido em 01 de fevereiro de 2018

Aceito em 18 de março de 2018

Publicado em 30 de julho 2018
