

JOÃO CABRAL
E A
TAUROMAQUIA
OU O VERSO
ENTRE A VIDA
E A MORTE

NYLCÉA
THEREZA DE
SIQUEIRA PEDRA

A aproximação de João Cabral de Melo Neto às artes literárias e pictóricas espanholas se dá pelo olhar intelectual e regrado do poeta. Seja pelo olhar do aprendiz, que lê livros e fala com os mestres para melhor executar a lição aprendida, seja pelo olhar do mestre, que demonstra a importância do real para a concretização da obra dos seus contemporâneos espanhóis.

Caminho diferente ele adota para o aprendizado da arte popular do *toreo*. O intelectual não abandona os livros, a ponto de o poeta dominar e bem empregar a terminologia específica desta arte nos seus versos; no entanto, é a vivência da *corrida de toros* que lhe garante uma nova lição de poesia na qual o verbo apreender assume maior relevância que qualquer outro.

A imagem visual, elemento-chave para a compreensão da poética cabralina no âmbito literário-pictórico espanhol, assume uma importância ainda maior na expressão da arte popular. *O toreo* é uma arte em movimento, que não se deixa apreender mais que no instante da sua execução. Entretanto, há que se ter clara a confluência de duas imagens: a vista e a criada pelo poeta. Não se trata de uma recriação mimética, mas de uma reconstrução da realidade a qual Luiz Costa Lima denomina *visualização*. Desse modo, não ocorre “uma aproximação copiativa da realidade anterior ao texto, mas [...] [o uso de] um instrumento operativo, que implica relação dialética entre percepção e imaginação, entre recepção visual e transgressão formal”,¹ o que possibilita a João Cabral a transposição do visto no toreo para explicar a arte de compor versos.

A representação da tauromaquia nas diversas expressões artísticas espanholas é manifesta nas pinturas de Goya e Picasso, nos *cantes*

1 LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995, p. 247.

do flamenco e/ou em textos literários. Ainda que apareçam em todos os gêneros, que geralmente coincidem na temática de apresentar o touro e o toureiro como reflexos da humanidade e da Espanha, críticos como Mariate Cobaleda² e Andrés Amorós³ defendem o texto poético como o melhor representante da arte taurina. A escolha pelo poema, indubitavelmente, não é ocasional. A concisão e a brevidade características dos versos imprimem, de modo mais satisfatório, a rapidez do confronto realizado entre toureiro e touro. Os passos medidos e calculados do toureiro nesse confronto com a morte cedem lugar a versos que representam semelhante contenção e cuidado.

As antologias espanholas sobre a arte taurina confirmam as palavras supracitadas dos críticos, uma vez que a recopilação dos poemas nos possibilita comprovar a heterogeneidade de versos escritos sobre tal arte ao longo dos séculos. Aproximar os poemas taurinos de João Cabral dos poemas de poetas antológicos espanhóis é comprovar a coerência das suas palavras. Em entrevista concedida a Zila Mamede, João Cabral diz:

Só sou capaz de me interessar pela Espanha realista, a Espanha materialista, a Espanha das coisas. [...] Exemplo: as corridas de touros, coisa inadmissível a um Espanha-branca como eu: eu as diminuo às dimensões de uma lição de estética.⁴

Desse modo, se na poética espanhola do século xx predominam as elegias, como a célebre “Llanto por Ignacio Sánchez Mejías”, de Federico García Lorca, na qual se lê a descrição lenta e cautelosa da morte do toureiro, com a monotonia das badaladas – agora fúnebres – das cinco horas da tarde, na poética cabralina de arte taurina, o descritivismo presente nas elegias se mantém. No entanto, o encontro funesto entre toureiro e touro esvazia-se – por ser inadmissível –, e o que importa já não é o registro da morte, mas a apreciação visual e estética desse encontro do qual o poeta tira lições que utiliza para a construção dos seus versos.

Essa apreciação estética começa antes mesmo da organização do *ruedo* para a entrada do touro. As *plazas de toros*, como espaço

2 COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madri: Biblioteca Nueva, 2002.

3 AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Madri: Espasa Calpe, 1988.

4 MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia, crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987, pp. 128-129.

privilegiado da arte taurina, não só são cenário para o desempenho do toureiro, mas revelam, elas mesmas, uma lição de geometria que não passou despercebida a João Cabral. Ao versificar a “A praça de touros de Sevilha”, o olhar conhecedor do poeta-engenheiro opta por não descrevê-la em uma reprodução mimética – uma vez que todas as *plazas* são iguais –, acentuando a simetria geométrica entre os *palcos* (camarotes), os *tendidos* (arquibancadas) e o *ruedo* (arena), mas olha para a diferença, para o que faz da *plaza de toros de Sevilla* única entre todas as outras. Essa diferença se dá na perenidade barroca de sua construção e na luminosidade que a caracteriza. Ora, perenidade e luminosidade são também elementos cabralinos, e concordamos com Waldecy Tenório que “a poesia de João Cabral é toda ela uma celebração da luz, do sol, da claridade”.⁵ Assim, a *plena luz de um sol-de-cima* marca às cinco horas da tarde da primavera-verão espanhola, horário em que se iniciam as corridas, ainda com o *ruedo* vazio onde se sente o *luminoso/ de sua areia quente*, de ouro. Nesse espaço solar, a luz é tanta que *encadeia/ o touro que salta na arena* onde encontra o toureiro, *vestido de luces*, com seu traje a *prata e a ouro*.

Entre as vinte palavras do dicionário espanhol de João Cabral, encontramos as que nomeiam as partes constituintes das *plazas de toros* – *corral*, *palcos*, *tendidos*, *sol* (lugares mais baratos) e *sombra* (lugares mais caros) – e que demonstram parte do conhecimento teórico alcançado pelo poeta no universo da tauromaquia. No entanto, e é importante destacar de novo, por mais geométrica que seja a estrutura da *plaza de toros*, ela não é o principal motivo de apreensão estética realizada pelo poeta. Ao descrever os lugares que podem ser ocupados na *plaza*, ele põe em cena o outro protagonista da *corrida*, convocado a *lidar*, se não desde o *corral*, do seu lugar, seja ele mais ou menos privilegiado.

O espectador completa a cadeia de luz observada em “A praça de touros de Sevilha” formando a tríade touro-toureiro-espectador, sem a qual não se realiza o sacrifício no *altar ao ar livre*. Entretanto, nesse sacrifício realizado *num sol tão natural*, a vítima imolada pode ser o touro ou o *matador*, incógnita respondida ao final de cada *ruedo* e que determina a conduta dos espectadores, que, com suas vozes, gritos ou

5 TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996, p. 100.

murmúrios, fazem da espera pela vitória do toureiro sobre o touro o momento catártico da superação da vida à morte.

O arquiteto Le Corbusier define a arquitetura como “o jogo sábio, correto e magnífico dos volumes reunidos sob a mesma luz”.⁶ Iluminados, toureiro, touro e *plaza* também deixam ao poeta uma lição de geometria. Despida do seu caráter mítico-folclórico, a *corrida de toros* pode ser analisada com o olhar asséptico do poeta geômetra que encontra nela mais um dos símiles de sua construção poética.

Sinteticamente, a arte dos touros tem sua explicação no movimento geométrico de duas linhas: uma vertical, que é o toureiro, e a outra horizontal, que é o touro. A linha vertical oscila sempre sobre si mesma, enquanto a linha horizontal perfaz movimentos de ida e volta. Essa construção geométrica é transposta ao texto poético cabralino não apenas pela escolha temática, mas também pelo exercício de estruturação dos versos. A criação rítmica do ir e vir do touro, confirmando as palavras de Benedito Nunes, de que “a atitude criadora de João Cabral corresponde a este estilo cauteloso e lento, de avanço e recuo de paciência e atenção concentrada”,⁷ verifica-se no poema “Lembrando Manolete”. A organização estrófica em pares de versos representa o movimento geométrico da *cita* do toureiro e a consequente investida do touro que vai e volta, passando o *capote*, procurando atingir seu objetivo. Poeticamente, essas *citas*, ora mais lentas e previsíveis, ora mais rápidas e inesperadas, são representadas pelos encavalgamentos de versos e estrofes.

Ainda sobre a organização estrófica, é interessante a constatação de que todos os poemas de temática taurina – salvo “Alguns toureiros”, composto por onze estrofes de quatro versos, e “El toro de lidia”, feito de duas estrofes de doze versos – seguem a estrutura dos pares de versos utilizada em “Lembrando Manolete”. Vale lembrar que, cronologicamente, “Alguns toureiros” e “El toro de lidia” são os dois primeiros poemas escritos por João Cabral sobre a arte do *toreo*, ambos com um caráter mais narrativo e teórico-intelectual do que os escritos depois da experiência de frequentar a *plaza de toros* e os bares que visitavam os toureiros depois da *lidia*. O descritivismo detalhado

⁶ LE CORBUSIER apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 50.

⁷ NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007, p. 80.

da entrada do touro em “El toro de lidia” contrapõe-se, então, ao “Touro andaluz”.

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

Se os poemas apresentam o motivo taurino já elaborado como material estético, trabalhado e construído por João Cabral, os testemunhos pessoais do poeta, registrados em cartas e entrevistas, dão conta não apenas de seu conhecimento e admiração pela arte taurina, mas também – e principalmente – da relação que estabelece entre ela e a arte poética. Assim, se na carta dirigida ao amigo Antônio Houaiss ele registra o seu conhecimento teórico – “Como em matéria de tauromaquia pouco me resta que aprender (desculpe a imodéstia)”⁸ –, para Manuel Bandeira escreve sobre a organização de uma “antologia de autores espanhóis modernos que tenham como tema as ‘corridas de touros’”.⁹ Em outra carta a Bandeira, ao comentar a morte de Manolete, compara-o a “Paul Valéry toreando”;¹⁰ e, por fim, em entrevista concedida a José Castello, afirma categoricamente que “o poeta é como o toureiro. Precisa viver medindo forças com a morte ou não vive”.¹¹

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

8 MELO NETO apud HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976, p. 213.

9 MELO NETO apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 33.

10 Idem, p. 34.

11 MELO NETO apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Op. cit.

O poeta Gerardo Diego define o toureiro, em uma de suas prosas taurinas, como aquele que “toureia verdadeiramente inspirado como um autêntico poeta. Tradição e capricho, conhecimento e fantasia se harmonizam na linha do *toreo* como nos versos das palavras dos poetas”.¹²

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

O construtivismo de João Cabral apreende como lição da *corrida de toros* não a inspiração como sinônimo de intuição do toureiro diante do touro, mas a construção previsível dos três momentos que caracterizam esse embate e o papel de construtor desempenhado pelo toureiro. Cada uma das três partes da corrida segue uma ordem e um planejamento que, se bem cumpridos, resultam na consagração do toureiro. Do mesmo modo que, para o poeta, superar a inspiração e cumprir o planejado é também a superação de uma metafórica morte.

Dos pares apresentados por Gerardo Diego, João Cabral faz a escolha pelos primeiros substantivos de cada par: tradição e conhecimento não deixam espaço para o desejo e a fantasia, afinal, nas palavras do poeta, “a poesia é alguma coisa muito mais ampla: é a exploração da materialidade das palavras e das possibilidades de organização de estruturas verbais, coisa que não tem nada a ver com o que é romanticamente chamado inspiração”.¹³ Assim, toureiro e poeta caracterizam-se pela sua tradição – registrada na origem de cada um deles – e conhecimento, sem os quais não são capazes de enfrentar o desafio que voluntariamente se impõem.

Na tradição cultural hispânica, o toureiro é, sem dúvida, uma das grandes representações populares. Na sua imagem, fundem-se a essência e o espírito espanhóis, além do caráter heroico e glorioso de enfrentar-se com o touro. Superando o temor e procurando a glória, o toureiro

¹² No original: “torea verdaderamente inspirado como un auténtico poeta. Tradición y capricho, conocimiento y fantasía se armonizan en la línea de la lidia como en el surco del verso de palabras del poeta” (DIEGO, Gerardo. *Poesías y prosas taurinas*. Prólogo Javier de Bengoechea. Valência: Pre-Textos, 1996, p. 311) – todas as traduções são de responsabilidade da autora.

¹³ MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008, p. 740.

enfrenta a morte parando estoicamente diante do touro. Como em todo herói mitológico, a tragédia e a honra se combinam em seu semblante, e esse combate, seja com a restituição da vida, seja com a perda dela, outorga-lhe a imortalidade.

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

O tratamento dado à morte dos toureiros em seus versos transita, então, entre o humor irônico e o improvável, contrapondo-se ao desconsolo e ao lamento das elegias. Das duas únicas mortes apresentadas, a de “Juan Belmonte” se constrói como “causo” contado. O toureiro, que, pela idade avançada, abandonou o ofício, sempre desafiara a morte em tardes de touradas registradas em suas *quarenta cicatrizes*. Não se deixando ser pego pela morte, venceu-a quando decidiu suicidar-se *Por amor de moça mocinha/ que o recusara*. Por outro lado, “A morte de ‘Gallito’” se dá não pelo erro do toureiro, mas pela condição limítrofe do touro, que pouco vê, pois é um touro míope (burriciego).

Os versos não descrevem a morte do toureiro, mas a sua sabedoria geométrica no tourear e o seu grande conhecimento sobre os touros, e preparam a incredulidade dos que ouvem o anúncio de sua morte. Desastre maior que a Guerra Civil é, então, a morte de Gallito, que se immortaliza não pela constatação da morte factual, mas pela existência perenizada na voz daqueles que não podiam acreditar no acontecido.

Vale destacar ainda o trabalho de composição dos versos empregado por João Cabral para a realização desse poema. Nas dez estrofes compostas por pares de versos, o poeta recupera a estrutura de prosa dos *romanceros*, narrando a morte de Gallito, revelada no último par de versos. A descrição da sua arte de tourear é interrompida por intervenções entre parêntesis e aspas, seja pela voz de um “narrador”, que quer explicar com maior precisão o fato contado, seja pela fala do toureiro, ao constatar que o touro é indomável, seja ainda pela fala do povo, ao confirmar a morte de Gallito:

Quis tourear muito de perto
um touro míope (burriciego)
[...]
Cansado, se afasta do touro
("Fazê-lo touro não posso")
[...]
"A José", e há quem não creia
"matou um touro em Talavera".

Essa mesma estrutura será empregada em "Manolo González", "Miguel Baez, 'Litri'" e o já citado "Juan Belmonte". Nesses três poemas, também narrativos, além do uso do verbo no pretérito imperfeito do indicativo, que introduz a narração de um fato visto, vivido ou ouvido, a impessoalidade marcada pelo uso da terceira pessoa reforça não só a possível aproximação dos *romanceros*, mas também a preocupação do poeta em marcar o afastamento pessoal – e, conseqüentemente, emotivo – do que transpõe em versos.

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

Andrés Amorós afirma que um bom toureiro deve reunir três qualidades: técnica, persistência e arte,¹⁴ que podem ser empregadas com exatidão a João Cabral em seu ofício de construir versos. Seus poemas de motivo taurino revelam, como já ressaltamos, além de um conhecimento das técnicas do *toreo* e dos seus grandes *lidiadores*, a surpreendente capacidade de transpor realidades e fazer do mundo taurino um âmbito de reflexão da construção poética.

Exponerse é, então, o verbo que aproxima toureiro e poeta. A necessidade de *fazer no extremo, onde o risco começa* ("Coisas de cabeceira, Sevilha") é comum a ambos e se repete ao longo dos versos: *tu toureias no extremo do ser*, diz-se de "Manolo González"; *num caracoroa, um jogar-se*, de "Miguel Baez, 'Litri'", ou em um *Tourear, ou viver como expor-se*, de Manolete. Desse modo, o risco do toureiro diante do touro é feito símile do risco do poeta que, em sua construção artística,

¹⁴ AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Op. cit., p. 68.

parte do vazio, se depara com o risco da construção, acompanhado pela coragem e pela disciplina requerida por este jogar-se que define a concretização do poema.

A necessidade do fazer no extremo, arriscando-se, é, no entanto, a garantia da autenticidade de cada *corrida* e de cada poema, uma vez que a técnica empregada é sempre a mesma e nela confia o *matador*. Contudo, a confiança na sagacidade técnica não deve automatizar-se. Aproximando *a luta permanente para limpar o olho do visto e a mão do automático*, João Cabral vincula à tarefa do bom toureiro o tourear, sempre, *como se fosse a vez primeira*.

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

Sei que alguns pensarão: mas se todos os toureiros enfrentam a sorte, o *toreo* será monótono, porque todos *toreamos* igual. Eu lhes digo: não, de maneira alguma; cada um será diferente, porque cada indivíduo tem uma personalidade, tem um ritmo exterior que nasce do seu íntimo e que o faz ser completamente diferente, ainda que se baseiem nas mesmas regras.¹⁵

Como a *corrida de toros*, assim também os poemas de João Cabral são sempre os mesmos e sempre diferentes, como bem define Benedito Nunes.¹⁶

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

Eu vi Manolo González

E Pepe Luís, de Sevilha:

¹⁵ No original: “Ya sé que algunos pensarán: pero, bueno, si todos los toreros cargamos la suerte, el toreo se hará monótono, porque todos *toreamos* igual. Yo les digo: no, señor, de ninguna manera; cada cual será distinto, porque cada individuo tiene una personalidad, tiene un ritmo exterior que nace de lo más profundo y que les hará ser completamente diferentes, aunque se basen en las mismas reglas” (ORTEGA apud RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Madri: Istmo, 1990, p. 47).

¹⁶ NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Op. cit., p. 113.

[...]
Vi também Julio Aparicio,
de Madrid, como *Parrita*:
[...]
Vi Miguel Báez, *Litri*,
dos confins da Andaluzia,
[...]
Mas eu vi Manuel Rodríguez,
Manolete, o mais deserto.

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

[...]
precisão doce de flor,
graciosa, porém precisa.
[...]
ciência fácil de flor,
espontânea, porém estrita.
[...]
que cultiva uma outra flor:
angustiosa de explosiva
[...]
Perfume de renda velha
de flor em livro dormida.

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

O afastamento criado ao longo dessas primeiras estrofes é reconduzido pelo uso de outra adversativa que, se não contradiz inteiramente as artes anteriormente expostas e a relação que com elas mantém, relativiza a sua importância para destacar a arte de um toureiro

que, em sua apresentação, já merece três advérbios de intensidade:
Manuel Rodríguez, Manolete.

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

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

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

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

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

A figura lendária em que foi convertido Manolete deve ser entendida dentro de dois contextos. O primeiro deles, mais popular, que o faz mito de uma Espanha pós-Guerra Civil; o outro, de apreciação estética, que garante o reconhecimento das inovações realizadas pelo toureiro e que mudaram as concepções e a compreensão da arte taurina até então vigentes.

Ao contrário de reforçar a imagem folclórica do Manolete espanhol, João Cabral, nos oito versos que dedica à caracterização de sua figura, projeta-o em seu sertão pernambucano. Assim, ele confirma o reiterado exercício de sobreposição de dois espaços – Recife e Sevilha –, dois personagens – Severino e Manolete –, dois ofícios – poeta e toureiro –, acentuando a tênue linha que separa cada um desses universos.

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

São muitas as obras que descrevem a figura e a morte do motivo literário que se transformou Manolete.¹⁷ Contudo, não conhecemos

¹⁷ MURCIANO, Antonio. *El arte y la muerte de Manolete en la poesía española*. Sevilha: Guadalquivir, 1997, p. 12.

nenhum poeta que o tenha tratado sob a perspectiva empregada por João Cabral. Aos versos utilizados para enaltecer a imortalidade do toureiro ou para descrever a brevidade da vida humana, o poeta contrapõe a arte de tourear de Manolete, sem emoção e inspiração.

A grande inovação do seu *toreo* foi a inversão da técnica. Se antes o tourear consistia no esforço do toureiro para se adaptar ao caráter do touro, Manolete propõe que o touro é que se adapte à técnica do toureiro. Nessa arte, conhecida como passe natural, o toureiro se expõe mais e, nas palavras do próprio criador, “é preciso ter domínio, tranquilidade e levar o touro muito bem toureado”.¹⁸ Ao comentar a *arte del toreo* de Manolete, Néstor Luján afirma que

é triste, sem alegria, nunca dando a sensação de que vai ser alguma coisa nova, que vai improvisar, que o seu trabalho será alguma coisa extraordinária: cada um dos seus passes elimina a possibilidade do acaso, deixando cansado qualquer outro toureiro. Seu repertório não é amplo, seu passar lento pelo touro permite observar as possibilidades plásticas da morte.¹⁹

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

Tal identificação é feita, inclusive, pelo próprio poeta. Em “Alguns toureiros”, lemos algumas outras características da arte de Manolete:

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

¹⁸ No original: “hay que tener dominio, tranquilidad y llevar el toro muy bien toureado” (RODRÍGUEZ SÁNCHEZ apud RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Op. cit., p. 54).

¹⁹ No original: “es triste, sin alegría, sin que nunca dé la sensación de que se va a ver algo nuevo, de que va a improvisar, de que su faena va a ser algo extraordinario: cada pase suyo agota la posibilidad de la suerte y la deja cansada para cualquier otro torero. No es un torero largo de repertorio, su lento pasarse el toro permite apurar sus posibilidades plásticas de la muerte” (LUJÁN, Néstor apud ABELLA, Carlos. *De “Manolete” a José Tomás. Historia del toreo en España y México desde 1939 hasta nuestros días*. Madri: Alianza, 2007, p. 57).

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

Ao domar a explosão com mão serena e contida, não deixando transbordar a sua arte, mas trabalhando-a com mão certa e extrema, Cabral-Manolete demonstra aos poetas a sua arte de compor versos. Na figura do toureiro, João Cabral, uma vez mais, apresenta e posiciona o seu fazer poético: o do controle, da palavra medida, sem perfume, do suor gerado pelo domar a explosão; em oposição aos poetas do transbordamento, do poema-flor, poetizado.

Se nas relações que viemos estabelecendo entre os toureiros e o poeta encontramos elementos caracterizadores do fazer poético cabralino, principalmente na figura de Manolete, falta ainda um olhar para o outro protagonista do *ruedo*, bem como para o significado que este assume na poética de João Cabral.

Segundo Alfredo Corrochano, “para assistir a uma *corrida de toros*, é indispensável não perder o touro de vista”.²⁰ Embora grande parte da crítica cabralina tenha se centrado na relação que o poeta estabelece com a figura do toureiro, parece-nos relevante fazer algumas considerações sobre a importância que o touro assume, pois encontramos em sua figura o complemento da lição de estética aprendida.

O domínio que o poeta demonstra do universo taurino não será menor no que concerne ao touro. João Cabral demonstra, mais uma vez, o conhecimento teórico que tem da tauromaquia no já analisado poema “A morte de ‘Gallito’”. Nos versos deste, apresenta para o público leigo a definição de um touro *burricego* e o perigo que este representa dentro do *ruedo*. Chama atenção como constrói o termo. Primeiramente, aparece a forma de abrangência popular – touro míope – para depois, entre parêntesis, aparecer a de uso taurino – *burricego*. O conhecimento de João Cabral vai além das terminologias, sendo explicitado na capacidade com que aplica o conhecimento teórico na execução dos versos.

Conhecendo bem touros e toureiros, João Cabral aproxima a figura do poeta e o ato de escrever poemas desse confronto vivido no *ruedo*.

²⁰ No original: “para ver una corrida de toros, es indispensable no perder de vista al toro” (CORROCHANO, Alfredo apud AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Op. cit., p. 25).

Federico García Lorca, em seu *Ensayo o poema sobre el toro en España*, afirma que “o toureiro vai à *plaza* para se encontrar **sozinho** com o touro, ao qual tem muito a dizer e que teme e adora ao mesmo tempo”²¹ (grifo nosso). Do mesmo modo que a comunhão entre o touro e o toureiro é o princípio fundamental da arte taurina, também a relação entre o poeta e seus versos – o primeiro em sua verticalidade, os últimos na horizontalidade – constrói-se, para João Cabral, nesse encontro solitário. “O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas”, anota o poeta em “Poesia e composição”.²² Como o toureiro que enfrenta o touro e precisa domá-lo para submetê-lo aos seus passes, também o poeta possui inspiração profícua para submeter os seus versos ao trabalho de arte.

Os versos iniciais de “Touro andaluz” destacam a sua entrada no *ruedo* e desafiam a participação de todo o público espectador, no sentido de saber quem se arriscará a entendê-lo. Ao longo das primeiras oito estrofes, os toureiros se preparam para canalizar o *ímpeto cego* do animal e *se apoderam dele*. Nesse apoderar-se, o touro – sempre comparado ao rio – muda seu curso e é canalizado. A emoção está sob o controle do poeta.

Em “El toro de lidia”, podemos observar mais explicitamente a aproximação metafórica estabelecida por João Cabral entre os dicotômicos exercícios de fruição e de construção. O poema é organizado em dois blocos de doze versos. No primeiro, o touro é comparado a um rio na cheia, que estoura nas comportas e atropela, cego, o que vê pela frente. A atitude do touro, de estourar como onda cheia, nesse ímpeto caudaloso, pode ser comparada aos poetas que João Cabral define como os de inspiração, para os quais “o poema é tão absolutamente necessário que se propõe com uma tal urgência que é impossível fugir-lhe”.²³

O segundo bloco começa com a reconstrução do primeiro verso do poema. Se, na primeira parte, “El toro de lidia” *é como um rio*, na segunda, “El toro de lidia” *ainda é um rio* (grifo nosso). A sua origem e condição são as mesmas, mas o destino dado a ele pelo toureiro-poeta que decide enfrentá-lo é outro. Ainda que com *os mesmos redemoinhos/*

21 No original: “el torero va a la Plaza para encontrarse solo con el toro al que tiene mucho que decir y al que teme y adora al mismo tiempo” (LORCA, Federico García. *Ensayo o poema sobre el toro en España: Inéditos*. Madrid: Fundación Federico García Lorca, [s.d.], p. 727).

22 MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Op. cit., p. 703.

23 Idem, p. 710.

da cheia, é possível navegá-lo e fazê-lo navegável, no controle do *leva e traz/ ir e vir* da arte do *toreo*. Os poetas da construção, que dirigem a execução dos seus versos, são então entendidos por João Cabral como aqueles que

se impõem o poema, e o fazem geralmente a partir de um tema, escolhido, por sua vez, a partir de um motivo racional. A escrita neles não é jamais pletórica e jamais se dispara em discurso. É uma escrita lacônica, a deles, lenta, avançando no terreno milímetro a milímetro.²⁴

Fica patente o esvaziamento do sentido popular e folclórico a que João Cabral submete a arte do *toreo* para encontrar nela uma apreciação e lição estéticas. A contenção da emoção, da exaltação da figura do toureiro e do caráter de tradição histórica permite a João Cabral comparar o fazer poético com uma *corrida de toros*, utilizando-se dos jogos metafóricos que lhe são tão comuns. Esse esvaziamento e apropriação, no entanto, só podem ser entendidos e realizados por alguém que domine, conheça e viva, no limite, o que escreve.

NYLCÉA THEREZA DE SIQUEIRA PEDRA é professora da Universidade Federal do Paraná. É mestre em Filologia Hispânica pelo Consejo Superior de Investigaciones Científicas e mestre em Letras (ênfase Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná. É doutora em Letras (ênfase Estudos Literários) pela mesma Instituição de ensino. Atua principalmente na área de ensino de espanhol como língua estrangeira, suas respectivas literaturas e tradução. E-mail: npedra@ufpr.br.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABELLA, Carlos. De “Manolete” a José Tomás. In: *Historia del toreo en España y México desde 1939 hasta nuestros días*. Madri: Alianza, 2007.
- AMORÓS, Andrés. *Toros y cultura*. Madri: Espasa Calpe, 1988.
- CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

²⁴ Idem, p. 714.

COBALEDA, Mariate. *El simbolismo del toro: la lidia como cultura y espejo de la humanidad*. Madri: Biblioteca Nueva, 2002.

DIEGO, Gerardo. *Poesías y prosas taurinas. Prólogo Javier de Bengoechea*. Valência: Pre-Textos, 1996.

LE CORBUSIER apud CASTELLO, José. *João Cabral de Melo Neto: o homem sem alma & Diário de tudo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

LIMA, Luiz Costa. *Lira & antilira*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.

LORCA, Federico García. *Ensayo o poema sobre el toro en España: Inéditos*. Madri: Fundación Federico García Lorca, [s.d.].

MAMEDE, Zila. *Civil geometria: bibliografia, crítica analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto 1942-1982*. São Paulo: Nobel, 1987.

MELO NETO, João Cabral de. *Obras completas*. Org. Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

MELO NETO apud HOUAISS, Antônio. *Drummond mais seis poetas e um problema*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

MELO NETO apud SÜSSEKIND, Flora (org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MURCIANO, Antonio. *El arte y la muerte de Manolete en la poesía española*. Sevilha: Guadalquivir, 1997.

NUNES, Benedito. *João Cabral: a máquina do poema*. Org. Adalberto Müller. Brasília: Editora UnB, 2007.

RUIZ, Manuel Ríos. *Aproximación a la tauromaquia*. Madri: Istmo, 1990.

TENÓRIO, Waldecy. *A bailadora andaluza: a explosão do sagrado na poesia de João Cabral*. São Caetano do Sul: Ateliê, 1996.