

Sobre a retomada de Góngora em 1927

João Guilherme Siqueira Paiva (Mestrando, UFRJ)

Resumo: *O artigo discute a retomada de Luis de Góngora y Argote pela geração espanhola de 1927. Após anos de esquecimento e incompreensão, o poeta foi reintegrado à literatura espanhola. Que força adormecida nessa poesia foi liberada e por que, de forma quase repentina, no início do século XX? A discussão aponta alguns caminhos, como o surgimento de Mallarmé e um retorno do desajuste barroco. Federico García Lorca, o principal integrante do grupo, serve como ponto de partida e ponto de chegada para compreensão do processo. Os principais trabalhos críticos sobre Góngora também são lembrados.*

Palavras-chave: Luis de Góngora; Stéphane Mallarmé; Federico García Lorca; Poesia moderna; Barroco.

Abstract: *This paper discusses the return to Luis de Góngora y Argote made by the Spanish generation of 1927. After being neglected and misunderstood for years, the poet was restored to Spanish literature. What force has been asleep and then released almost suddenly in the early 20th century and why? The discussion points to some possibilities, such as the emergence of Mallarmé and a return of Baroque mismatch. Federico García Lorca, the most important member of the group, can be used as a starting point for the understanding of the whole process and also as the finish line. The mais critical works about Góngora are also remembered here.*

Keywords: Luis de Góngora; Stéphane Mallarmé; Federico García Lorca; Modern Poetry; Baroque.

I

Estamos no outono de 1930, quando Federico García Lorca regressa à Madrid para fundar sua companhia de teatro mambembe La Barraca, representando o teatro clássico espanhol nas pequenas cidades. Perto de concluir o livro *Poeta en Nueva York*, após sua estadia de nove meses no Estados Unidos, Federico vivencia a nova situação do país com a queda do ditador Primo de Rivera¹.

No ano anterior, quando partira de Espanha, Federico passou por Oxford, Paris e Londres.

Nessa altura a geração poética de 1927 já era reconhecida, com livros de Gerardo Diego e Pedro Salinas, o *Cántico* de Jorge Guillen e *Ámbito* de Vicente

1 GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. p.345-390

Aleixandre, ambos de 1928, *Marinero en tierra* de Rafael Alberti, publicado em 1924, as obras de Lorca e muitos escritos de Dámaso Alonso. É sabido que o núcleo de convergência dessa geração se deu no tricentenário de morte do cordobês Luis de Góngora. Daí que soe de forma expressiva pensar que o ano definitivo para nossos poetas seja 1927.

Não tendo realizado uma ruptura com a anterior, de 1898 – composta principalmente por António Machado, Juan Ramón Jiménez e Miguel de Unamuno –, essa geração se iniciou simbolicamente com a realização de um funeral em homenagem a Góngora na igreja barroca de Santa Bárbara, em Madrid². A ironia desse gesto, aparentemente lutuoso, é que não passava de disfarce para um motim. Reuniram-se para resgatar o Góngora repelido tanto pelos neoclássicos quanto pelos românticos, tanto por parte de seus contemporâneos quanto pelo naturalismo do século XIX.

De anjo de luz, transformou-se em anjo das trevas; assim Luis de Góngora era visto e ensinado pelos professores de literatura nos anos 1900³. A lição de Velázquez, no entanto, ao pintar o retrato do poeta em 1622, com uma intensidade caravaggiana e “sem qualquer retórica”⁴, traduzia um severo rosto unificado por sombra e luz. A primeira tentativa de Federico García Lorca ao palestrar sobre Góngora, assim como de Dámaso Alonso, foi de revogar essa divisão. E com o mesmo empenho que tantas gerações modernistas combateram a escola imediatamente anterior, nós percebemos que naqueles jovens a força demolidora estava contra todos os mitos criados sobre o poeta de Córdoba, ao longo de mais de duzentos anos.

Não quero citar Menéndez y Pelayo, que não entendeu Góngora, pois, em troca, entendeu portentosamente todos os demais. Alguns críticos atribuem o que denominam de mudança repentina de Luis de Góngora às teorias de Ambrosio de Morales, às sugestões de seu mestre Herrera, à leitura do livro do cordobês Luis Carrillo (apologia do estilo obscuro) e a outras causas que parecem razoáveis. Mas o francês Lucien-Paul Thomas atribui à perturbação mental, e o senhor Fitzmaurice-Kelly – comprovando sua incapacidade crítica que se revela quando trata de um autor não classificável – inclinasse a crer que o propósito do poeta de *Soledades* não foi outro além de chamar a atenção sobre sua personalidade literária. Nada mais pitoresco que essas opiniões tão sérias. Nem nada mais irreverente.⁵

Federico García Lorca desce as escadas até os críticos mais acentuadamente ignorantes para, com atenção, sorrir e preparar seu argumento. Tem consciência de que luta contra um mestre, aquele, como diz, cujos príncipes não estavam prontos para sua

2 ALONSO, Dámaso. “Góngora entre sus dos centenários (1927-1961)” in *Cuatro poetas españoles* p.63

3 LORCA, Federico García. *Conferências*. p.47

4 Para utilizar a expressão do crítico de arte Tomaso Montanari. In: *Velázquez*. p.48

5 LORCA, Federico García. *Conferências*. p.52

torre de gemas. Partindo dessa negativa, explica que Góngora é um poeta para ser decifrado, nada é possível com ele sem garras de inteligência. O eleva a “fundador da poesia moderna” e designa seu percurso da seguinte maneira: Góngora entediara-se com as obras de seus contemporâneos, via em tudo fragilidade estilística e repetições vazias, um homem “sedento de elegância” que apenas encontrava consolo nos poemas de Virgílio e de outros latinos. Quando meditava sobre seu próprio idioma, via-o repleto de lacunas. E interpretando passagens da *Soledades*, Lorca observa que o gênio de Góngora era buscar uma poética resistente ao tempo, com a mesma presteza com que os mestres da renascença esculpam, ele dedicava-se às metáforas. “Góngora possuía uma altivez clássica e isso lhe deu fê em si mesmo”⁶. Seu contra-argumento mais importante se dá quando combate as interpretações sobre a vagueza e hermeticidade do poeta. A geração de 1927 é a primeira a dizer que Góngora não é obscurantista, mas matizado, complexo, nunca turvo. Dámaso Alonso também argumenta o mesmo na sua conferência daquele ano⁷. E sobretudo que Góngora era consciente de sua estética. Tão visionário que foi um dos poucos a reconhecer a grandeza da pintura de El Greco, que também apenas seria resgatada pelos modernistas. Por fim García Lorca falará, disfarçadamente, de si, das suas concepções de poesia em tal período. Estende seu argumento sobre a engenhosidade gongorina para trazer as ideias de Paul Valéry, tão aparentemente avesso ao cancionero espanhol, e sua recusa da inspiração: “Não acredito que nenhum grande artista trabalhe em estado de febre”⁸, diz Lorca. Apesar de, até o momento, ter composto seus livros mais embebidos do romanceiro popular, admite que Góngora admoestava-o em qualquer descuido de engenho poético. É possível que as mais ritmadas e vibrantes peças de sua poesia, de hábito, fosse desbastada cerradamente⁹.

Mas quando retorna de Nova York a opinião do poeta já não é a mesma, ou ao menos encaminha-se para uma superação entre a moderna dualidade ocidental inspiração/ artifício. Em breve chegará às portas da teoria e jogo do duende, que peca e reluz ao mesmo tempo por ser um ímpeto única e genuinamente espanhol – embora possa ser aplicada de maneira universal. Nessa teoria há um tríptico entre anjo, duende e musa. “O anjo dá luzes e a musa dá formas”, o anjo deslumbra o artista com uma visão, a musa acorda a inteligência. Mas o duende “queima o sangue como um tópico de

6 *ibid.*, p.62

7 ALONSO, Dámaso. “Los dos Góngoras” in *La lengua poética de Góngora*. p.38-41

8 LORCA, Federico García. *Conferências*. p.66

9 *ibid.*, p.47-79

vidros, que esgota, que rechaça toda a doce geometria apreendida, rompe os estilos”, para encontrar o duende “não há mapa nem exercícios”. O mais importante é que o duende é astuto, está ligado ao instante, à temperatura, e ao mesmo tempo com um persistente acerto de contas com a morte. “A musa de Góngora e o anjo de Garcilaso hão de largar a grinalda de louro quando passa o duende de Juan de La Cruz”. E o duende “nunca se repete, como não se repetem as formas do mar na tormenta”¹⁰.

Como terá chegado de volta à Espanha na primavera de 1930? Nesse momento concluía os poemas e ordenava sem pressa a configuração do livro *Poeta en Nueva York*. Antes de optar por esse nome, recebeu um conselho de Pablo Neruda para que o intitulasse *Introducción a la muerte*¹¹. A temporada no Estados Unidos, e a compreensão do que a modernidade parecia destinar ao mundo, transfigurou a poesia de Lorca para uma face que o temperamento espanhol só poderia identificar com o barroco. Mas agora um barroco menos suntuoso e aristocrático, um barroco que se aproximava de imagens como meninos perfurados por moedas e multidões vomitando. O barroco incorporado como elemento na aflitiva cadeia de inovações em que o modernismo se tornara.

II

A divisão artificial realizada por Menéndez Pelayo no século XIX, entre o Góngora anjo da luz e anjo das trevas, separava apenas os momentos em que sua poética atingia pontos extremos. Embora Dámaso Alonso tenha cuidado de desfazer essa crítica, é compreensível que o estilo de Góngora seja mais aperfeiçoado nas últimas obras, mais autêntico e complexo, menos comum aos ouvidos de um crítico daquele tempo. Os sonetos de juventude já continham toda essa problemática, demonstrou Dámaso Alonso¹², mas sua estranheza era relevada perto da força das imagens e domínio de sua música. Esse Góngora jovem foi aceito por muitos, até mesmo pelos neoclássicos. Mas não consiste no poeta resgatado pela antologia de Gerardo Diego, pelas conferências de Lorca e Salinas, os ensaios de Guillén e Dámaso Alonso, que inspirou o próprio Rafael Alberti a prosseguir com a inacabada *Soledades*. Falamos do autor da *Fábula de Polifemo y Galatea*, do *Panegírico al Duque de Lerma*, da *Soledades*, enfim, esse do mais condensado barroco.

10 *ibid.*, p.109-126

11 MILLÁN, María Clementa. "El hablar imaginario en <<Poeta en Nueva York>>" in *Federico García Lorca: Perfiles Críticos*. p.74

12 ALONSO, Dámaso. "La correlación em la poesía de Góngora" in *Estudio y ensaios gongorinos*. p.222-246

Góngora criou um complexo metafórico que se transmitia não só à visão, mas a todos os sentidos, enriqueceu de cores lúgubres e luminosas a literatura de seu tempo, aproveitando-se, minuciosamente, do poder sonoro das sílabas tônicas para lhes ressaltar certas colorações. O barroco matiz gongorino, a formação absolutamente clássica, a língua corrente dos mitos que dominava com desembaraço, tudo auxiliou na constituição daquilo que se chegou a denominar “metáforas de segundo grau” de sua poética. Ao referir-se a certo cavalo, por exemplo, nunca o chamava por cavalo, mas “filho de Zéfiro”, demonstrando sua velocidade. E não se importava em fazer uma metáfora a partir dessa metáfora. Todo intrincado labirinto dos poemas foi tema da geração de 1927. Ao descobrirem que, ao contrário do que pensou Menéndez Pelayo, a poesia de Góngora não era um acúmulo de alusões esvaziadas, mas um enigma sobreposto de enigmas, os jovens poetas debruçaram-se em seus versos, memorizaram, trabalharam, e não apenas fizeram justiça ao destino de Góngora, como ainda nos legaram algumas obras-primas da crítica.

O que inquieta na dimensão de tantas proezas formais é o ponto de vista da história. Também Góngora não escapou do cenário dramático do período barroco e mesmo os seus mais juvenis poemas à maneira do *carpe diem* latino estão a léguas da naturalidade horaciana, constantemente aludindo às cinzas e ao nada. Apesar disso, sua poesia conserva uma reminiscência apolínea que resiste às imagens tétricas ou “desagradáveis”, enveredando-se muitas vezes pelo luto sem a plástica da degradação. Funciona como um transportado por Caronte que volta com frequência seus olhos para o Olimpo. Mas nada consegue impedi-lo, nesses casos, de criar uma espécie de eclipse da angústia. A primeira *Soledades*, que foi concebida como uma alegoria da primavera, retoma sua obsessão com o poema bucólico, que não apenas o alimentou através de Virgílio, mas de toda poesia imediatamente predecessora, do renascimento, seja italiana ou da “Égloga II” de Garcilaso. “Natureza em mares, rios, ribeiras, ilhas, montanhas. Vida elementar de cabreiros, montanhese, de pescadores, em selvas, aldeias, cabanas pastoris”¹³, é o cenário da *Soledades*. Mas qual a relação dessa vida campestre com o barroco propriamente?

Na *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin cita uma interpretação de Hübscher para a recorrência dos temas pastoris nos poemas barrocos. Para este autor se aplica “a lei de uma antítese entre a nostalgia de uma natureza perdida e uma ligação harmoniosa com a natureza”; sob o terror da transitoriedade o poeta barroco refugia-se

13 ALONSO, Dámaso. “Claridad y belleza de las <<Soledades>>” in *Ensayos sobre poesia española*. p. 193-194

no idílio como tentativa de escapar do que é fugaz. Mas Benjamin refuta-o, porque, segundo ele:

A verdade é outra: é precisamente no auto pastoril que se tornam visíveis as fantasias sobre a paisagem, típicas do Barroco. Porque a última palavra, nesta tendência barroca para fugir do mundo, não cabe à antítese entre história e natureza, mas à total secularização do histórico no estado criatural. À desolação do desenrolar da crônica do mundo não se opõe à eternidade, mas sim a restauração de um estado paradisíaco fora do tempo. A história desloca-se para o centro da cena, e são precisamente peças como os autos pastoris que espalham a história, como sementes, no solo materno.¹⁴

Benjamin relaciona o cenário natural com a corte e demonstra que é uma prática do barroco; remete ao universo de Góngora, visto que *Soledades* possui, sob a peja de metáforas bucólicas, uma voz irascível contra a vida na corte. Afirma que o teatro alemão da época, com Gryphius, permanece dentro das normas renascentistas, onde o cenário deveria ser de palácios suntuosos – manual de Vitruvius –, enquanto o espanhol de Calderón desloca-o para uma viva natureza. Benjamin irá interpretar essa atitude como um desejo de subordinar até mesmo ela à autoridade do soberano. Em seguida menciona uma observação de August Schlegel a respeito de Calderón, que o define como um poeta que compõe um “incansável hino jubiloso ao esplendor da criação”, capaz de contemplar a natureza com um olhar originário, que aproxima imagens distantes como estrelas e flores. Benjamin prosseguirá o argumento de August Schlegel dizendo que “o poeta gosta de trocar, ludicamente, a ordem das criaturas [...]; e fala-se do mar como um animal de cristal colorido”¹⁵.

A utilização da palavra cristal para se referir ao mar, ou água, é recorrente em Calderón e liga-se a Góngora, assim como a atenção aos elementos diminutos da natureza. Mas algo que ultrapassasse ficaria inviável em suas peças, feitas para serem representadas. Luis de Góngora, por sua vez, inventou uma linguagem cifrada para o seu poema erudito. Não distinguia lagos, rios ou água do mar, que sempre chamava de cristal – e não apenas a água, também o corpo feminino. Tudo o que coincidissem com a brancura era nomeado neve, “voante neve”, por exemplo, para designar as penas brancas de uma ave.

O que afasta Góngora de Calderón é principalmente o gênero, a lírica do cordobês não precisava de um palco e podia dar-se ao luxo de conceber um intrincado labirinto feito apenas para a leitura meditativa. Nisso, a aparente contradição da *Soledades* é fazer um sincero elogio à vida simples e bucólica, entre pastores de ovelha, numa linguagem que funciona como a quintessência da erudição. Ocorre que a lírica lhe era indispensável, mas recusava-se a imitar vulgarmente os antigos, os contemporâneos

14 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. p.90-91

15 *Ibid.*, p.92-93

ou os italianos, ao mesmo tempo que a situação histórica e os dramas particulares só poderiam guiá-lo para a restauração daquilo que Benjamin chamou “um estado paradisíaco fora do tempo”. O que mais se assemelha a isso que a chegada de um naufrago recebido por uma voluptuosa natureza e um povoado hospitaleiro de comida farta? E, para fazer jus à história, ouvir detidamente o discurso de um velho contra a ambição humana e os descobrimentos marítimos?

Nos versos 500-502 da primeira *Soledades*, quando o velho termina seu grande lamento pela perda do filho num naufrágio, utiliza-se da imagem de um abutre, como aquele do castigo de Prometeu: “de alma se perdeu a melhor prenda/ cuja memória é abutre de pesares”¹⁶, numa clara referência ao mito. Daí um desespero a tudo que se configurava como um presságio da modernidade. Curiosamente será Goethe quem publicará, um século e meio depois, suas oito estrofes que compõem o *Prometheus*: um profundo elogio ao novo tempo que viria querer assumir, como nunca antes, a tarefa daquele titã.

III

A última tentativa que temos notícia de uma conciliação plena entre o homem e o projeto moderno foi realizada pelo classicismo alemão de Weimar, principalmente pelas aspirações de Friedrich Schiller. Mas a crescente cisão entre esse ideal da *Bildung*, de constituir o indivíduo em suas possibilidades, e as ferramentas reguladoras da ordem social, distanciava paulatinamente o sonho de uma harmonia entre homem e sociedade que apenas alguns pensadores do século XIX iriam restituir, mas sob o formato de uma utopia que reconduzisse por completo o mundo moderno.

Um debate tão caro a Hegel, esse conflito entre a poesia do coração e a prosa do mundo, abalará toda aquela cultura alemã, clássica e romântica. Embora Schiller tenha se demorado até o fim da vida em procurar uma maneira de estabelecer essa harmonia, seus contemporâneos de geração se desiludem com os rumos da nova república francesa, e especialmente a imagem de Prometeu sofre um novo revés. Antes símbolo de todo espírito moderno, na Alemanha pré-revolucionária, com sua vocação para tomar o mundo por suas próprias rédeas, agora contestado acidamente por Friedrich Schlegel em seu “Idílio sobre o ócio”. Mais tarde o próprio Goethe iria renegar o *Prometheus*, inaugurando o gesto moderno muitas vezes repetido, por diversos poetas, de abandono da primeira lírica e seu conteúdo de certa forma político; “Pedirá, além do mais, a seu

16 "del alma se quedó la mejor prenda,/ cuya memoria es bueitre de pesares."

amigo e secretário Zelter para evitar que seu antigo *Prometheus* não se difunda entre os jovens [...] A figura de Prometeu despertará nele não mais entusiasmo, mas sim constrangimento, angústia”¹⁷.

Em *Os filhos do barro*, Octavio Paz conceberá a literatura moderna como negatividade. Sua nova dinâmica é do conflito com o mundo e consigo mesma. "A literatura moderna é moderna?" pergunta, para responder na página seguinte que "a literatura moderna se nega e, ao negar-se, afirma-se e confirma sua modernidade”¹⁸. Nunca mais a poesia conseguiu ajustar-se à prosa do mundo, salvo, talvez, no caso Walt Whitman. Nesses termos é que se abre, progressivamente, o espaço para um ensimesmamento que culminará na experiência das vanguardas.

Não consta, no entanto, que essa problemática tenha se inaugurado aí. O fenômeno do barroco prenuncia esse gesto de cisão entre o indivíduo e os rumos históricos, e em termos de linguagem isso significa uma cisão radical entre a fala cotidiana e a palavra do poeta. Do ponto de vista dessa negatividade da língua, Luis de Góngora está para o século XVII como Stéphane Mallarmé está para o XIX. E este é o ponto de partida para um arco de simetrias, que serão úteis para compreender a aventura dos poetas da geração de 1927 na Espanha.

IV

A expressão "torre de marfim" tornou-se moeda comum na prosa crítica acerca dos poetas simbolistas. Desde que Sainte-Beuve a utilizou para designar a literatura de Vigny em contraste com a de Hugo, nunca mais foi posta de lado se o debate é sobre a atitude poética distanciada do mundo.

Quando Federico García Lorca realiza sua conferência sobre Góngora, retira de seu imaginário a torre para referir-se à obra do poeta cordobês. Na sua expressão, Góngora teria construído uma torre de gemas¹⁹. E defende que, nessa obra, não há distinção entre o popular e o erudito, como era visto na época, mas que todo Góngora é erudito, e toda sua linguagem é culta, afastada do palavreado corrente. Para dar uma coloração histórica, recorde-se a afirmação de Walter Benjamin, segundo a qual, "O renascimento investiga o universo, o Barroco as bibliotecas”²⁰.

17 MAGRIS, Claudio. "As alegrias do desclassificado", in *Alfabetos: ensaios de literatura*. p. 144

18 PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. p. 41-42

19 LORCA, Federico García. *Conferências*. p. 54

20 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. p.146

Em uma arqueologia dos poetas que renunciaram ao mundo, possivelmente chegaríamos aos alexandrinos da antiguidade, nos depararíamos com uma aproximação à problemática dos místicos no medievo, e sem dúvida encontraríamos no barroco um período cheio de presságios. A visão perturbadora da modernidade que nascia levou muitos deles a um desespero cósmico, e a deformação da linguagem é um paralelo seguro com o impacto de Bernini ao estilo renascentista.

No que diz respeito a Góngora, Federico García Lorca falará de uma "solidão aristocrática", e Jorge Guillen admira-se de seus poemas para ressaltar neles um desdém implícito, escreve sobre o retrato feito por Velázquez notando naquele rosto uma expressão "displícite, quase azeda, quase melancólica"²¹.

Nessa linhagem específica podemos reconhecer a carta de 16 de novembro de 1885, escrita de Mallarmé para Verlaine, onde o poeta esboça sua atitude diante do mundo e da sociedade. Após um breve relato biográfico de sua trajetória intelectual, Stéphane Mallarmé se reserva a falar do presente:

No fundo considero a época contemporânea como um interregno para o poeta, que não tem absolutamente que se misturar com ela: ela está por demais obsoleta e em efervescência preparatória para que ele tenha outra coisa a fazer senão trabalhar com mistério em vista de mais tarde ou jamais e de tempos em tempos enviar aos vivos seu cartão de visita, estrofes ou soneto, para não ser mais perseguido por eles, se eles suspeitam que ele sabe que eles não têm lugar. A solidão acompanha necessariamente essa espécie de atitude; e, além de meu caminho de casa (é 89, agora, Rue de Rome) aos diversos lugares onde devo o dízimo de dez minutos, liceus Condorcet, Janson de Sailly enfim Colégio Rollin, vago pouco, preferindo a tudo isso, em um apartamento ocupado pela família, a permanência entre alguns móveis antigos e queridos, e a folha de papel frequentemente branca.²²

Esse distanciamento comum entre Góngora e Mallarmé conferirá a ambos a liberdade criadora da renúncia, e na medida em que os afasta do público, ele os aproxima entre si na qualidade de "poetas para poetas". Esse rumo que tem uma ligação profunda com algumas vanguardas e com os dilemas da arte no século XX, é uma constante em suas obras, e a maneira de ambos em inverter a sintaxe está inevitavelmente ligada a essa liberdade.

A busca obcecada por uma espécie de perfeição torna-os insatisfeitos com seus respectivos idiomas, daí que praticamente cheguem a inventar palavras, na medida em que dão nova vida a esquecidos arcaísmos. No caso de Góngora há uma nostalgia pela realza do latim clássico, para Mallarmé a nostalgia procura uma língua mítica. Essa

21 "la expresión es displicente, casi agria, casi melancólica". GUILLEN, Jorge. "Lenguaje prosaico: Góngora" in *Lenguaje y poesía*. p.86

22 Trad. Sandra Stroparo

negatividade em relação ao próprio idioma funciona como força motriz, e do ponto de vista externo, como um desregramento implacável.

O problema do isolamento é que ao aprofundar-se nas camadas da linguagem e retirar-se comodamente da encenação histórica, esses autores desenvolvem um niilismo pungente. A fuga dos deuses não admite que se fuja do mundo sem que o poeta arque com esse prejuízo. O adágio recorrente para Mallarmé, que sintetiza sua atitude, de que "o mundo é uma miragem brutal" apenas encontra correspondência na sensibilidade barroca que vê a vida como um sonho. E a única saída para uma situação-limite como essa é a encontrada por Mallarmé quando escreve a *Cazalis* em 1866: "Depois de encontrar o nada eu encontrei a beleza". Por essa via que Michael Hamburger poderá afirmar em *A verdade da poesia* que "não se nega que um profundo niilismo fundamenta o esteticismo extremo do final do século XIX e do começo do XX"²³.

No que concerne a Góngora, é perceptível uma *techné* que se separa da vida, empenhada num duelo contra uma infestação de metáforas, disposta a retesar todo universo poético que lhe foi legado, mas sempre fugidia em relação ao eu, mesmo nos poemas mais claramente "de ocasião" o que se vê a princípio é Góngora fugindo de Góngora. Não há também, por baixo da arquitetura gongorina, uma força mítica real nem um chamado ao cosmos como na poesia de San Juan de la Cruz. Mesmo nos poemas de maior fundamentação mitológica pode-se notar que funcionam unicamente como temas, como motivos estéticos, porque, assim como na famosa anedota de Mallarmé, a preocupação de Góngora se reserva às palavras. Por isso que Jorge Guillen prefere dizer que sua obra "admira mais que consola"²⁴. Dámaso Alonso demonstrará que Góngora nega os conhecimentos adquiridos pelo seu tempo para apoiar-se ainda nas concepções antigas, no que torna muitas vezes esvaziada de conteúdo sua relação com o mundo clássico. Por esse caminho, o crítico afirmará que "se põe em manifesto o caráter arcaizante e antirrealista da arte do poeta cordobês"²⁵. A conclusão de Guillen quanto a isso é de certa forma rígida, segundo ele Góngora oferece uma bela imagem do cosmos e nada mais.

Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna* também chega a tecer uma breve comparação entre Stéphane Mallarmé e Luis de Góngora, interpretando-os sob a perspectiva do obscurantismo. Sua análise é acertada, e nada inédita, diferenciando o método hermético-sugestivo de Mallarmé do enigmático de Góngora. A melhor forma

23 HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. p. 45

24 GUILLEN, Jorge. "Lenguage prosaico: Góngora", in *Lenguage y poesía*. p. 85

25 ALONSO, Dámaso. "Claridad y belleza de las <<Soledades>>", in *Ensayos sobre poesía española*. p.232

de definir essa distinção é considerar que a poesia do cordobês é enigmática mas não obscura. Enquanto Mallarmé enxerga uma insuficiência da linguagem objetiva, que necessita ser burlada pela sugestão, Góngora admite uma poética possível através da cadeia de enigmas eruditos, muitos deles facilmente decifrados pelos círculos cultos de sua época.

No fundo, enquanto Mallarmé encontrou a beleza um pouco depois do nada, Góngora encontrou-a um pouco antes. E a distância entre ambos é um capítulo da lírica moderna.

A tradição comparativa entre os dois poetas divide-se nos que aceitam e nos que recusam o paralelo. Se Alfonso Reyes²⁶ capitaneia os defensores da primeira hipótese, Dámaso Alonso assume a convicção contrária. De fato, Mallarmé jamais leu Luis de Góngora, mas isso não impede que possuam significativos pontos de contato. A principal refutação de Dámaso Alonso se sintetiza na ideia de que "Góngora é um retórico, ainda que um retórico admirável; Mallarmé, um impressionista (no sentido original da palavra.) De outro modo: Góngora é uma última evolução do clássico; Mallarmé, do romântico". E conclui: "Góngora e Mallarmé não são distintos: são opostos"²⁷.

O problema de Dámaso Alonso é que realiza sua leitura do ponto de vista de uma estilística mais ou menos fechada, onde o último Michelangelo, por exemplo, não caberia para compreender Auguste Rodin. Nem considera muitas formulações sobre a modernidade nem apreende as determinações filosóficas de comparação entre ambos. Nas palavras de Octavio Paz, Góngora é o maior poeta barroco e por isso mesmo transcende o barroco²⁸. Embora o cordobês possa ser considerado um classicista levado ao extremo, jamais se enquadra como poeta clássico, assim como Mallarmé também pode ser visto como um demolidor do romantismo.

O intento deste esboço, até agora, foi reler esses poetas sob a ótica particular da negatividade.

V

A história muitas vezes contada sobre a reaparição de Góngora nas letras espanholas sempre remete ao nome de Ruben Darío. O nicaraguense apaixonado pela

26 REYES, Alfonso. "Cuestiones gongorinas" in *Obras completas*, vol. vii. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

27 ALONSO, Dámaso. "Góngora y la literatura contemporánea" in *Estudios y ensayos gongorinos*. p. 549

28 PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. p. 18

literatura francesa foi descobrir através de Verlaine o poeta de Córdoba. Embora mal soubesse espanhol, Paul Verlaine adotou os versos finais da *Soledades* como uma espécie de emblema. Com o tempo, Darío difundiria Góngora nos círculos literários espanhóis, mas sem muito sucesso, dado que ele próprio não compreendera muito bem o poeta²⁹. Unamuno, mesmo de uma geração posterior a Darío, assumiria no fim da vida que jamais havia lido o cordobês.

Foi um trabalho intenso até que os jovens poetas de 1927 realizassem aquilo que Dámaso Alonso, muitos anos depois, chamaria de "reparação de uma injustiça". Diversas conferências, ensaios, homenagens e, sobretudo, assimilação da poética gongorina. Excetuando-se Vicente Aleixandre, todos eles foram influenciados, à sua maneira, pela relíquia redescoberta. García Lorca dedicou-se ao estudo de suas metáforas, Jorge Guillén à fibra arquitetônica, Rafael Alberti foi magnetizado a ponto de, em 1929, aventurar-se a concluir o que Góngora deixou inacabado. E se Gerardo Diego foi o primeiro a rerepresentar o poeta, Dámaso Alonso foi o mais minucioso e paciente crítico entre eles.

A pergunta frequente, no entanto, é o que levou toda uma geração a aferrar-se com tanto empenho e tão repentinamente ao espinhoso poeta de Córdoba?

É preciso recordar que não apenas o ambiente geral europeu era de promoção das vanguardas, como, do outro lado, havia uma leitura intensa de Paul Valéry, o principal discípulo de Mallarmé. Em 1927, ao mesmo tempo conviviam uma poderosa consciência espanhola, legada pela geração anterior, e um ar novo que aspirava pela modernidade. Nota-se que as duas pontas desse momento estavam circundadas pela figura de Mallarmé. É inevitável que sua ousadia teórica e poemas como *Un coup de dés* também tenham influenciado nas vanguardas. Os espanhóis, neste caso, estavam mais próximos de Valéry e seu método rigorosamente cerebral. Não apenas García Lorca faz questão de referir-se a ele quando de sua conferência sobre Góngora, como o livro *Cántico* de Jorge Guillén é constantemente visto como uma obra que segue a linha do poeta francês.

Para além da expressão técnica, é importante recordar que o cenário histórico, a partir da primeira guerra mundial em particular, tornou-se receptivo ao barroco; uma certa normalidade subitamente rompida pelo horror foi o ponto de detonação do expressionismo na Alemanha, por exemplo, e uma série de releituras do passado foi posta em prática a partir dessa nova época. No campo específico da poesia houve a

29 ALONSO, Dámaso. "Góngora entre sus dos centenários (1927-1961)" in *Cuatro poetas españoles* p.56-58

retomada de John Donne por Eliot, e o angustiado movimento simbolista foi responsável pela formação de gerações inteiras de poetas: basta pensar em Rilke, Yeats e no hermetismo italiano. No início de *Origem do drama trágico alemão*, Walter Benjamin associa o movimento expressionista ao barroco, e escreve que "é nesse voluntarismo que se funda sua atualidade, depois do colapso da cultura classicista alemã. A isso acrescenta-se a busca de um estilo vigoroso da linguagem, para colocar à altura da violência dos acontecimentos do tempo"³⁰. A Espanha não foi tão afetada pelo cenário de guerra do início do século, nem recebeu grande influência de qualquer estética do luto, mas à medida que na Europa alguns poemas se contorciam e se obscureciam, que um atrevimento formal, fundamentado na nostalgia, se configurava, abria-se um novo espaço para os jogos de luz e sombra.

É imaginável que uma sede pela inteligência poética, constante nesse momento, e advinda das teorias de Poe, facilmente tornasse a obra gongorina uma elucubração familiar. Na medida em que T. S. Eliot disseminava seu anti-romantismo, as ideias mais fecundas eram as que também incluíam uma percepção cerebral para os poemas. O próprio Jorge Guillen não hesita em dizer sobre Góngora: "talvez a arquitetura seja a arte que aspire emular"³¹. Portanto, se a sensibilidade daqueles anos era seduzida pela estranheza sintática da *Soledades*, por exemplo, esses poetas não convertiam isso em pura admiração impressionista – como no caso de Ruben Darío – mas em um exercício enérgico de decifração. Na realidade, o advento de Mallarmé tornou compreensível a poesia de Góngora³².

VI

La aurora

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.

La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras

30 BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. p. 45

31 GUILLEN, Jorge. "Lenguage prosaico: Góngora", in *Lenguage y poesía*. p. 69

32 Essa hipótese é compartilhada por Andrés Sánchez Robayna no ensaio "Un debate inconcluso (Góngora y Mallarmé)" in *Silva Gongorina*.

buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible:
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraísos ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.
por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

A aurora³³

A aurora de Nova York tem
quatro colunas de lodo
e um furacão de negras pombas
que agitam as águas podres.

A aurora de Nova York geme
pelas imensas escadarias
buscando entre as arestas
nardos de angústia desenhada.

A aurora chega e ninguém a recebe em sua boca
porque ali não há manhã nem esperança possível.
Às vezes as moedas em enxames furiosos
perfuram e devoram abandonados meninos.

Os primeiros que saem compreendem com seus ossos
que não haverá paraísos nem amores desfolhados;

sabem que vão ao lodo de números e leis,
aos jogos sem arte, a suores sem fruto.

A luz é sepultada por correntes e ruídos
em impudico reto de ciências sem raízes.
Pelos bairros as gentes vacilam insones
como recém saídas de um naufrágio de sangue.

O poema de cinco quartetos "A aurora" refere-se ao nascer do dia na cidade de Nova York. Apesar de eximir qualquer presença do "eu" na cena contada, é implícito que esteja sendo assistida por uma visão estrangeira, isto é, uma visão desconcertada diante da metrópole. A perplexidade meticulosa com que descreve a civilização pode representar que, antes daí, esses mesmos olhos estiveram e foram cultivados por um cenário que contivesse águas límpidas.

Poeta en Nueva York é um livro meio isolado nas obras completas de García Lorca, principalmente porque sua intensidade moderna, ligado à tradição dos versos livres de Walt Whitman, não se desfaz dos manejos do romancista andaluz. O que, a princípio, seria um contrassenso. Uma translúcida ordenação vocálica inicia o poema com descrição melancólica:

y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podrida

As sílabas tônicas quase todas sonoramente distintas, com ênfase para "negras" e "podridas", tiram atenção do ritmo e dão maior força à coloração da imagem. Também a rapidez do corte, a projeção de movimentos, faz com que se aproxime de algo ligeiro como uma câmera. Um furacão de pombas negras é um verso curto, mas dada a familiaridade com que o habitante de uma metrópole costuma possuir com essa cena, onde uma revoada de pombos avança em conjunto, avulta-se rapidamente uma imagem de esplendoroso movimento. A estrofe seguinte inicia com:

La aurora de Nueva York gime

O verso de abertura do poema é idêntico a esse, apenas contendo como diferença o verbo "tiene" ao invés de "gime", pontuando uma reminiscência de refrão andaluz. Nas estrofes seguintes iniciam os alexandrinos hispânicos (de quatorze sílabas), e o relato da paisagem sai em busca do que existe de humano nessas ruas onde, ainda que tudo dê certo, tudo dará errado. O único elemento em comum entre toda cidade é que ninguém recebe, assiste ou guarda a aurora.

Não há dúvida que Federico García Lorca transponha a noção de natureza caída do barroco para o cenário urbano de Nova York³⁴. E o racionalismo desumanizado da metrópole irá fazê-lo retroceder na sua opinião sobre as poéticas cerebrais de Paul Valéry; quando retornar à Espanha recuperará o teor trágico do duende e a dissolução da dualidade entre inspiração e inteligência, principalmente como uma maneira de refazer os vínculos ancestrais com o verso. Numa entrevista García Lorca dirá: "Arquitetura extra-humana e ritmo furioso, geometria e angústia. Seja como for, aí não existe alegria, malgrado o ritmo. Homem e máquina vivem a escravidão do momento³⁵". Alfonso Berardinelli, no ensaio "Cidade invisíveis na poesia moderna", verá no *Poeta en Nueva York* um dos episódios centrais nos conflitos entre a lírica e a metrópole no século XX: "Como assassinio sistemático da Natureza, inclusive da natureza humana, a cidade não é mais adequada ao flâneur: é pura angústia"³⁶.

Para Octavio Paz o que o mundo perdeu foi a sua própria imagem, e isso afetou profundamente a poesia, a técnica esvaziou o sentido. A última tentativa moderna de amparar-se em uma imaginação poética foi lograda pelo simbolismo, como remanescente da antiquíssima teoria das correspondências. "Para Blake a realidade primordial é o mundo, que contém todos os símbolos e arquétipos; para Mallarmé, a palavra"³⁷. Com efeito, Octavio Paz localiza Stéphane Mallarmé no centro da questão.

À diferença dos poetas do passado, Mallarmé não nos apresenta uma visão do mundo; tampouco nos diz uma palavra acerca do que significa ou não significa ser homem. O *legado* a que expressamente se refere *Un coup de dés* – sem legatário expresso: *à quelqu'un ambigu* – é uma forma; e mais ainda, é a própria forma da possibilidade: um poema fechado ao mundo, mas aberto ao espaço sem nome. Um agora em perpétua rotação, um meio-dia noturno – e um aqui deserto.³⁸

Quando Luis de Góngora desvinculava-se da representação para ocupar-se apenas com seu próprio artesanato de palavras, investindo nos símbolos que pareciam com saberes seguros e situados, ainda apoiava-se numa essencialidade que Mallarmé quase não teve acesso. Na modernidade a prosa do mundo entocou muitos poetas em suas escrivatinhas, mas a poesia do coração nunca foi desertada. Na medida em que a imagem posta por Octavio Paz se desvanece, que o homem não consegue encontrar o outro, que a própria lírica se desilude consigo mesma, sair para o inferno das ruas ("No es el infierno, es la calle", diz García Lorca) e interrogar sobre elas torna-se um ato de

34 Tema desenvolvido por Walter Benjamin in *Origem do drama trágico alemão*. p. 191

35 Apud ARANGO, Manuel Antonio. "Los símbolos de la muerte en Poeta en Nueva York" in *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. p.350

36 BERARDINELLI, Alfonso. "Cidades invisíveis na poesia moderna" in *Da poesia à prosa*. p.171

37 PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. p. 114

38 *Ibid.*, p. 115

positividade. O poeta em Nova York não transubstancia sua angústia na miragem do nada, mas sofre as insônias de seus transeuntes, e já não alimenta esperanças por aquele futuro. Na antiguidade todos partiam da cosmologia do todo, na era da técnica a poesia sempre parte do Nada. O paradoxo do poema sobre a aurora é que enquanto ninguém a espera o poeta a observa atentamente, e nela se confunde para escrever com "amorosa paciência", como disse Guillén acerca de Góngora. Já a coerência tecida entre seu amanhecer e a hipótese de Octavio Paz é principalmente o desfecho do parágrafo citado: "Um agora em perpétua rotação, um meio-dia noturno – e um aqui deserto. Povoá-lo: tentação do poeta por vir". A dialética implícita na negação daquele mundo é que, ao negá-lo, o poeta suja suas mãos na tentativa de recompor-lhe uma imagem. Federico García Lorca então desiste de "Introducción a la muerte" para intitular o livro como *Poeta en Nueva York*.

Referências Bibliográficas

ALONSO, Dámaso. "Claridad y belleza de las <<Soledades>>", in *Ensayos sobre poesía española*. Madrid: Revista de Occidente, 1969.

_____. "Góngora y la literatura contemporánea", in *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Ed. Gredos, 1960.

_____. "Góngora entre sus dos centenarios (1927-1961)", in *Cuatro poetas españoles*. Madrid: Ed. Gredos, 1962.

_____. "La correlación en la poesía de Góngora", in *Estudio y ensaios gongorinos*. Madrid: Ed. Gredos, 1955.

_____. "Los dos Góngoras" in *La lengua poética de Góngora*. Madrid: Revista de filología española: 1950.

_____. *Poetas españoles contemporáneos*. Barcelona: Ed. Gredos, 1988.

ARANGO, Manuel Antonio. "Los símbolos de la muerte en Poeta en Nueva York", in *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Fundamentos, 1998.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

_____. "Goethe", in *Ensaio reunidos: escritos sobre Goethe*. trad. Irene Aron. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GIBSON, Ian. *Federico García Lorca*. trad. Augusto Klein. São Paulo: Globo, 1989.

GÓNGORA, Luis de. *Obras completas de Don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: M. Aguilar, 1952.

_____. *Fábula de Polifemo e Galatéia e outros poemas*. trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

GUILLÉN, Jorge. "Lenguaje prosaico: Góngora", in *Lenguaje y poesía*. Madrid: Revista de Occidente, 1962.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LORCA, Federico García. *Conferências*. trad. Marcus Mota. Brasília: Ed. UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

_____. *Poesía completa*. Madrid: Vintage, 2012.

MAGRIS, Claudio. "As alegrias do desclassificado", in *Alfabetos: ensaios de literatura*. trad. Maria Célia Martirani. Curitiba: Editora UFPR, 2012.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres complètes*. Paris: Bertrand Marchal, 1998.

MILLÁN, María Clementa. "El hablar imaginario en <<Poeta en Nueva York>>", in *Federico García Lorca: Perfiles Críticos*. Kassel: Reichenberger, 1992.

MONTANARI, Tomaso. "Retrato de Luis de Góngora y Argote", in *Velázquez*. trad. Mônica Esmanhotto. São Paulo: Abril, 2011.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Ciudad de México: FCE, 1972.

_____. *Os filhos do barro*. trad. Ari Roitman. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. *Signos em rotação*. trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1990.

REYES, Alfonso. "Cuestiones gongorinas", in *Obras completas*, vol. vii. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

ROBAYNA, Andrés Sánchez. *Silva gongorina*. Madrid: Cátedra, 1993.

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. trad. Berta Raposo. Valencia: Ed. Natán, 1987.