

João Cabral entre uma epígrafe de Jorge Guillén e dois poemas sobre Rafael Alberti

Ricardo Souza de Carvalho

Manuel Bandeira no poema “No vosso e em meu coração” lança um vigoroso brado que, alternadamente, nega uma Espanha da ditadura (“A Espanha de Franco, não!”) e afirma uma Espanha da liberdade, da criação, principalmente literária, ao longo de sua História:

Espanha no coração:
No coração de Neruda,
No vosso e em meu coração.
Espanha da liberdade,
Não a Espanha da opressão.
Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!
Velha Espanha de Pelaio,
Do Cid, do Grã-Capitão!
Espanha de honra e verdade,
Não a Espanha da traição!
Espanha de Dom Rodrigo,
Não a do Conde Julião!
Espanha republicana:
A Espanha de Franco, não!
Espanha dos grandes místicos,
Dos santos poetas, de João
Da Cruz, de Teresa de Ávila
E de Frei Luís de Leão!
Jamais a da Inquisição!
Espanha de Lope e Góngora,
De Góia e Cervantes, não

¹Publicado na coletânea *Belo belo* da edição das *Poesias completas* de 1948. BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996. p. 278-279.

²SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p. 32.

A de Felipe Segundo
 Nem Fernando, o balandrão!
 Espanha que se batia
 Contra o corso Napoleão!
 Espanha da liberdade:
 A Espanha de Franco, não!
 Espanha republicana,
 Noiva da revolução!
 Espanha atual de Picasso,
 De Casals, de Lorca, irmão
 Assassinado em Granada!
 Espanha no coração
 De Pablo Neruda, Espanha
 No vosso e em meu coração!¹

João Cabral, em carta de 1947 a Bandeira, lembrou-se desse poema como uma espécie de guia em seu primeiro posto no exterior, como cônsul-geral em Barcelona:

De Barcelona não preciso lhe dizer muito; está na Espanha e a Espanha de hoje é aquele seu estribilho, lembra-se? Eu o tenho sempre na cabeça e permanentemente estou examinando o que há de sim e de não nas coisas que vou encontrando. O que vale é que a percentagem de sins é bem grande. Há uma “Espanha-sim” realmente indestrutível. Nessa estou mergulhado desde que cheguei: *Mio Cid*, Fernán González, Berceo, Arcipreste de Hita, Góngora, Góngora, Góngora, etc. É claro que os poetas primeiro, como é claro também que a exploração não é tão cronologicamente sistemática como enumerei. Mas o é tanto quanto possível, isto é, quando o interesse pelos modernos me permite sistema.²

O “interesse pelos modernos” levou Cabral inevitavelmente aos poetas da chamada “Geração de 27”, a qual integrou Federico

García Lorca e os que ainda estavam em plena atividade. Eles promoveram uma fértil conjunção entre a tradição poética espanhola, incluindo uma retomada de Góngora, e as tendências das vanguardas europeias, como o surrealismo. Já nesse 1947, pelo menos dois poetas emblemáticos desse movimento, Jorge Guillén e Rafael Alberti, foram lidos e incorporados explicitamente por Cabral. Com a publicação de *Psicologia da composição*, também em 1947, a trajetória cabralina chegava a uma encruzilhada, que parecia ter esgotado as possibilidades de uma poesia voltada para sua própria construção, sem maiores vínculos comunicativos e referenciais. Ao travar conhecimento com poetas fora das esferas brasileira e francesa, marcantes para Cabral até então, abriram-se novos caminhos para sua poesia.

³ *Ibid.*, p. 45.

Para começar, *Psicologia da composição* traz como epígrafe o verso “Ríguroso horizonte”, de Jorge Guillén. Diante de um pedido de Bandeira para encontrar o livro *Cántico*, de Guillén, o poeta diplomata comenta em carta de 5 de novembro de 1947:

[...] o livro do Guillén é inexistente. Para lê-lo, tive de ir à biblioteca daqui, que possui a edição de 1937 ou 1939. Como v. sabe, o Guillén só tem, publicado, este livro, que vai sempre aumentando nas sucessivas edições. Li que estava preparando uma nova. Assim que sair comprarei um exemplar para v. Gostei de seu interesse pelo *vallisoletano*. Acho-o excelente. Não o conhecia – nem de nome – até chegar aqui. Lido porém, o homem me conquistou.³

O entusiasmo de Cabral parece ter repercutido nas considerações de Bandeira em suas *Noções de história das literaturas*:

Jorge Guillén é autor de um único livro de poemas – *Cántico* – que ele vai aumentando em suas sucessivas edições. Poesia de sensibilidade muito moderna, de expressão extre-

⁴ BANDEIRA, Manuel. *Noções de história das literaturas*. 6. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1969. p. 151.

⁵ GUILLÉN, Jorge. *Cántico*. 4. ed. Barcelona: Seix Barral, 1998. p. 177.

mamente condensada, é, como a de Mallarmé e a de Paul Valéry, a cuja linhagem espiritual pertence, plasmada nos metros tradicionais.⁴

Até esse momento, *Cántico* teve três edições: 1928, 1936 e 1945 . O verso “Riguroso horizonte” abre o poema “El horizonte”:

*Riguroso horizonte.
Cielo y campo ya idénticos,
Son puros ya: su línea.*

*Perfección. Se da fin
A la ausencia del aire,
De repente evidente.*

*Pero la luz resbala
Sin fin sobre los límites.
¡Oh perfección abierta!*

*Horizonte, horizonte
Trémulo, casi trémulo
De su don inminente.*

*Se sostiene en un hilo
La frágil, la difícil
Profundidad del mundo.*

*El aire estará en colmo
Dorado, duro, cierto.
Transparencia cuajada.*

*Ya el espacio se comba.
Dócil, ágil, alegre
Sobre esa espera – mía.⁵*

Ao lado de *riguroso*, o léxico do poema, como o de muitos outros de *Cântico*, sintetiza a objetividade e materialidade visadas também por Cabral: *puros – evidente – perfección – duro – cierto – transparencia*.

Apesar das aproximações em relação a Guillén, o próprio Cabral ressaltou uma significativa divergência:

Tenho a impressão de que devo muito da minha obsessão pela simetria e do meu intelectualismo à poesia de Jorge Guillén, até a reunião da sua obra no livro *Cântico*. [...] o curioso dessa influência é que há uma diferença essencial entre mim e o Jorge Guillén. Sinto que ele é um poeta muito mais abstrato do que eu [...].⁶

Sebastião Uchoa Leite, admirador confesso dos dois poetas, também não apenas viu semelhanças, mas apontou uma diferença básica na atitude contemplativa diante das coisas:

[...] Em nosso país, a propósito de Guillén, falou-se da sua aproximação formal com outro grande poeta, João Cabral de Melo Neto. Que se verifica mais no domínio da sintaxe construcionista. Eles se identificam, ainda, quando o tema básico é a matéria. Mas se desidentificam quanto ao teor da abordagem. Em Guillén, de absoluta plenitude contemplativa, pelo menos na elaboração de *Cântico*, por etapas sucessivas, nas primeiras fases de seu trabalho poético. Em Cabral, pela atenção anticontemplativa, por um fervor mais crítico diante da realidade. Por mais parecidos que sejam em alguns aspectos descritivos, na verdade o poder de corrosão crítica domina a visão de Cabral. Jamais lhe ocorreria “consumar a plenitude do ser na fiel plenitude das palavras”, conforme a dedicatória de Guillén a Pedro Salinas no fim de *Cântico* [...].⁷

⁶ Entrevista a Mario Chamie. MA-MEDE, Zila. *Civil geometria*: bibliografia crítica, analítica e anotada de João Cabral de Melo Neto, 1942-1982. São Paulo: Nobel: Edusp; Brasília: INL, 1987. p. 155.

⁷ LEITE, Sebastião Uchoa. Quase nada de Jorge Guillén. In: _____. *A regra secreta*. São Paulo: Landy, 2002. p. 46.

⁸ Acervo da Biblioteca Pública de Valladolid.

⁹ Biblioteca Nacional, Madri.

¹⁰ Carta a Manuel Bandeira de 4 de setembro. SÜSSEKIND, Flora (Org.). *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*, p. 34.

¹¹ MELO NETO, João Cabral de. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 132.

A identificação não era apenas por parte de Cabral. Guillén possuía em sua biblioteca exemplares dedicados de *Psicologia da composição e Terceira feira* (1961, contendo *Quaderna, Dois parlamentos e Serial*): “A Jorge Guillén, homenagem de João Cabral de Melo Neto Barcelona, 14.VIII. 948”; “A Jorge Guillén, homenagem cordial de seu admirador antigo João Cabral de Melo Neto 1962”.⁸ Além disso, a existência no seu arquivo⁹ de fotocópias de poemas do poeta brasileiro indica uma leitura mais atenta. Tradutor de “El cementerio marino” em 1938, conservou “A Paul Valéry”, de *O engenheiro*, com uma cruzeta. Junto a esse, reuniu quase todos os poemas referentes à Espanha de *Paisagens com figuras*: “Medinaceli”, “Imagens em Castela”, “Fábula de Joan Brossa”, “Campo de Tarragona”, “Encontro com um poeta”, “Alguns toureiros”, “Outro rio: o Ebro” e “Duas paisagens”, dos quais “Imagens em Castela” e “Alguns toureiros” mereceram uma cruzeta. No caso do segundo, provavelmente Guillén interessou-se pela “lição de poesia”, que se esboçara ainda em 1947, quando Cabral viu Manolete e imaginou que era Valéry toureando:¹⁰

[...]
 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.¹¹

Provavelmente porque desejava ser menos abstrato e mais crítico do que Guillén, Cabral interessou-se também nesse 1947 por um inquieto poeta da Geração de 27, que em lugar de acrescentar poemas a cada nova edição de uma mesma coletânea, mudava de proposta poética quase a cada nova coletânea. O fruto da leitura cabralina foi a publicação das duas versões do poema “Fábula de Rafael Alberti” em *Museu de tudo* (1975):

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul, bolsa
de azul do mar);
do anjo teológico,
não em ovo gerado,
puros frutos de ar
como maçãs de vento;
do anjo venenoso,
serpente emboscada
no tufo das palavras
– o fluido jogo abandonou.

Fez o caminho inverso:
do vapor à gota de água
(não, da vida ao sono,
ao sonho, ao santo);
foi da palavra à coisa,
seja dolorosa a coisa,
seja áspera, lenta, difícil
a coisa.
(1947)

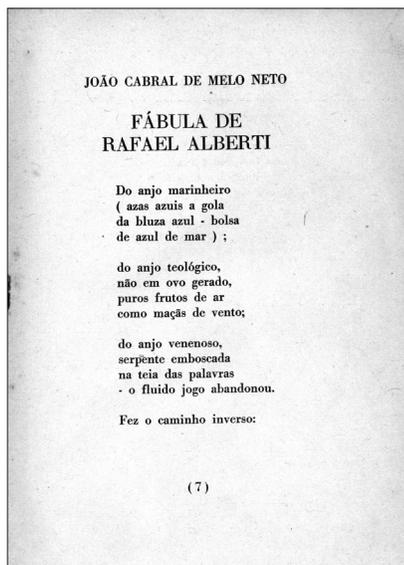
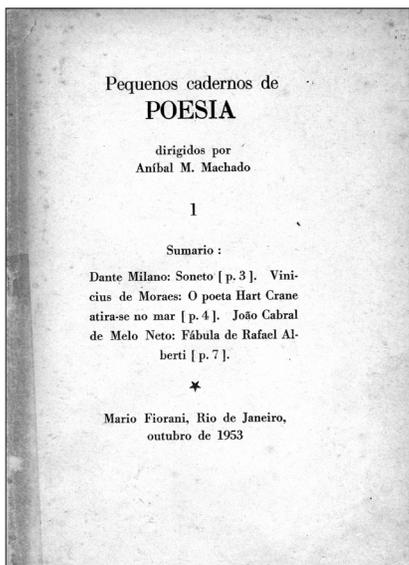
*

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul, enfunada
de azul do mar);
do anjo teológico
(não em ovo gerado,
frutos virgens, do ar,
castas maçãs do vento);
enfim, do anjo barroco

¹² MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 87-88.

(cobra má, enroscada
no mato dicionário)
– o jogo aéreo abandonou.

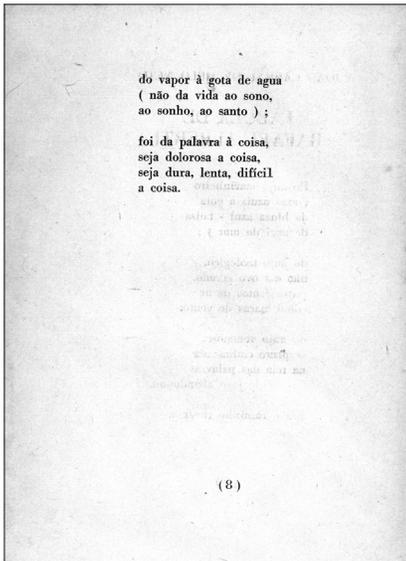
Fez o caminho inverso:
não foi da coisa ao sonho,
ao nome, à sombra;
foi do vapor de água
à gota em que condensa;
foi da palavra à coisa:
árdua que seja,
ou demorada, a coisa;
seja áspera ou arisca,
em sua coisa, a coisa;
seja doída, pesada,
seja enfim coisa a coisa
(1963).¹²



Entre essas versões de *Museu de tudo*, “Fábula de Rafael Alberti” foi impressa no primeiro número dos *Pequenos cadernos de poesia*, em outubro de 1953, sob a direção de Aníbal Machado e “composto e impresso a mão” – a exemplo de “O livro inconsútil” do próprio Cabral – por Marylu Fiorani, Alfredo Albieri e Mario Fiorani. O número também abriga um “Soneto”, de Dante Milano, e “O poeta Hart Crane atira-se no mar”, de Vinicius de Moraes. Ao lado das versões de 1947 e de 1963, trata-se de mais uma, já que se apresenta em 5 quartetos e com pequenas diferenças em versos e palavras:

Do anjo marinheiro
(asas azuis a gola
da blusa azul – bolsa
de azul de mar);

do anjo teológico,
não em ovo gerado,



puros frutos de ar
como maçãs de vento;

do anjo venenoso,
serpente emboscada
na teia das palavras
– o fluido jogo abandonou.

Fez o caminho inverso:
do vapor à gota de água
(não da vida ao sono,
ao sonho, ao santo),

foi da palavra à coisa,
seja dolorosa a coisa,
seja dura, lenta, difícil
a coisa.

A opção de publicar as duas versões em *Museu de tudo* acompanha a estrutura binária imposta à coletânea *A educação pela pedra*, iniciada justamente no ano da versão de 1963. Assim, para um mesmo tema, as imagens e os significados duplicam-se e permutam-se.

Rafael Alberti, em sua extensa e frutífera trajetória – da década de 1920 à de 1980 – passou por vários movimentos da poesia do século XX. Talvez o poeta brasileiro tivesse em mãos a 2ª edição de *Poesía (1924-1944)*, de 1946, da editora argentina Losada, que reúne de *Marinero en tierra* (1924) a *Pleamar* (1942-1944).

Ao considerar que o tema da Espanha somente aparecerá em *Paisagens com figuras*, escrito em 1954-1955, pode-se concluir que não foi dada a devida importância ao primeiro poema de Cabral a respeito de um poeta espanhol, “perdido”, muitos anos depois, em meio aos 80 poemas de *Museu de tudo*. Pretende-se, a partir de uma análise detida, configurar “Fábula de Rafael Alberti”

como confluência tanto de uma recepção da poesia espanhola, quanto de uma autoavaliação da poesia cabralina. Em “Fábula de Rafael Alberti”, sedimentava o que já realizara e lançava as bases do trabalho a seguir. Falando de Alberti, estava examinando a si mesmo e a sua poesia, processo reiterado ao longo da obra, não só em relação a escritores, mas também a pintores, toureiros, etc.

Na primeira estrofe, a imagem *anjo* retoma ostensivamente uma das principais obras de Alberti, *Sobre los ángeles* (1929). O *anjo* desdobra-se em três, caracterizados como *marinheiro*, *teológico* e *venenoso* (1947) / *barroco* (1963),¹³ os quais metaforizam três fases poéticas, além de serem personagens adequados ao universo da “fábula”. Sintaticamente, operam como três complementos do verso final da estrofe, julgamento dessas etapas – “o fluido jogo abandonou” (1947) / “o jogo aéreo abandonou” (1963) –, podendo ser entendidos como abandonos ou, ainda, recusas do próprio Cabral.

Os três momentos da poesia de Alberti concentram-se na agitada década de 1920, quando ele publicou nada menos que sete livros. O “anjo marinheiro” relaciona-se à obra de estreia, *Marinero en tierra*, motivado pela nostalgia do mar da cidade natal, Puerto de Santa María, em Cádiz. Impulsionou, na poesia espanhola do período, a corrente denominada de *neopopular*, na medida em que atualizou a forma e os motivos da lírica popular. Como o próprio Alberti declarou, entre suas fontes incluía a melhor tradição da poesia ibérica: Gil Vicente e os cancioneiros dos séculos XV e XVI.

No poema de Cabral, o “anjo marinheiro” é tomado pela onipresença da cor azul, que do mar transfere-se aos seres e objetos, retomando o verso “la blusa azul ultramar”¹⁴ de Alberti. Na versão de 1963, a acessória bolsa torna-se o particípio passado “enfundada”, dinamizando a imagem pelo efeito poderoso do “azul do mar” em lugar do vento. A substituição permite que se

¹³ Para diferenciar as duas versões, anotaremos as respectivas datas entre parênteses.

¹⁴ ALBERTI, Rafael. *Poesía (1924-1944)*. 2. ed. Buenos Aires: Losada, 1946. p. 16.

¹⁵ *Ibid.*, p.12.

identifique uma ressonância mais direta do segundo poema de *Marinero en tierra*:

Gimiendo por ver el mar,
 un marinerito en tierra
 iza al aire este lamento:
 “¡Ay mi blusa marinera!
 Siempre me la inflaba el viento
 al divisar la escollera.”¹⁵

O primeiro momento da poesia de Alberti, abrangendo as duas obras seguintes – *La amante* (1925) e *El alba de alhelí* (1925-1926) – não atendia às exigências de um Cabral que desde seu primeiro livro, *Pedra do sono*, não fazia concessões a um lirismo mais confessional.

O segundo anjo, batizado de “teológico”, representa o já mencionado *Sobre los ángeles*, escrito entre 1927 e 1928. O qualificativo comporta reminiscências bíblicas suscitadas pela multidão de anjos da coletânea. Considerado um dos mais significativos exemplos do surrealismo na literatura espanhola, em “Fábula de Rafael Alberti” Cabral avalia não apenas essa obra, mas também a vanguarda francesa da qual se aproximou no início de sua poesia. Ratificando uma ascendência divina, indica-se uma origem não natural para o anjo teológico, pois não é gerado em ovo. Se por um lado se exclui uma vinculação ao reino animal, por outro, refere-se ao vegetal a partir de “frutas”, em seguida restringidas a “maçãs”, destituídas, portanto, de sensibilidade e movimento. Os adjetivos “puros” (1947) / “virgens” e “castas” (1963) reforçam a ausência de qualquer vínculo com uma natureza ou um entorno. Uma discreta diferença entre as versões de 1947 e de 1963 atribui de forma lapidar uma etérea procedência ao anjo teológico: na primeira, os frutos são *de ar* e as maçãs *de vento*, ou seja, não palpáveis; já na segunda, os frutos são *do ar* e as maçãs *do vento*, ou seja, livres, soltos. Nos dois casos, tanto *Sobre los ángeles* quanto o surrealismo são avaliados como fantasiosos e literalmente “sem os pés no chão”. Além disso, as imagens *ar* e *vento* remetem à

sentença do final da estrofe, a qual não quer significar apenas que Alberti abandonou o “jogo aéreo” (1963), mas também que Cabral não compartilha dele, mais especificamente, do surrealismo.

Resta o terceiro e último anjo, “venenoso” (1947) “barroco” (1963). O termo *barroco*, utilizado no século XIX por Heinrich Wölflin para classificar a arte do século XVII, elucida essa fase da poesia de Alberti, a da obra *Cal y tierra*, publicada no mesmo ano de *Sobre los ángeles*, mas escrita entre 1926 e 1927, período da retomada de Góngora pelos jovens poetas espanhóis. De acordo com o amigo Dámaso Alonso, Alberti apresentava-se como um dos mais entusiasmados conhecedores da obra do poeta cordobês:

[...] Mas com quem eu mais trocava gongorismo era com Rafael Alberti. Rafael, então completamente distante de qualquer preocupação que não fosse exclusivamente literária, sabia Góngora de cor. Ele e eu podíamos recitar as *Soledades* e o *Polifemo* de cor, a não ser alguma hesitação, nas quais mutuamente nos ajudávamos.¹⁶

Em *Cal y tierra*, tal repertório possibilitou uma “paráfrasis incompleta” da *Soledad tercera*.

Entre os três anjos, trata-se daquele que oferece perigo, ao se mostrar como “serpente” (1947) “cobra má” (1963). O adjetivo “venenoso” (1947) configura uma série de sentidos pejorativos de “barroco” (1963), de viés neoclássico e positivista, como “excesso”, “deformação”, “acúmulo”, “hermetismo”, “afetação”, entre outros.¹⁷ Porém, ressalta-se a noção de “excesso” da linguagem como sendo a grande ameaça, na medida em que a serpente está “emboscada/ no tufo das palavras” (1947) “enroscada/ no mato dicionário” (1963). Mais uma vez, a proposta de Alberti opõe-se radicalmente ao estilo de Cabral, principalmente a partir d’*O engenheiro*, marcado pelo despojamento e clareza.

Os três momentos da poesia albertiana são vistos como “jogos”, refletindo a intensa experimentação das vanguardas na década de

¹⁶ ALONSO, Damaso. Góngora entre sus dos centenarios, 1927-1961. In: _____. *Cuatro poetas españoles: Garcilaso-Góngora-Maragall-Antonio Machado*. Madrid: Gredos, 1962. p. 61.

¹⁷ HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Tereza: revista de literatura brasileira*, São Paulo: Ed. 34, n. 2, p. 10-66, 2001.

¹⁸ MELO NETO, João Cabral de. *Ser-
rial e antes*, p. 58.

1920, mas nada concretos – “fluido” (1947) “aéreo” (1963). Ao re-
passar três tendências da poesia de Alberti, Cabral defende três pos-
turas de contenção, fundamentais de sua poética: não dar vazão ao
sentimentalismo, à imaginação e à linguagem.

Antes de prosseguir, vale lembrar que um dos três poemas que
constituem *Psicologia da composição* chama-se “Fábula de Anfion”,
no qual a personagem mitológica, diante de Tebas construída, la-
menta sua dimensão empírica, para em seguida revelar o desejo de
uma cidade ideal, quase “aérea”:

Esta cidade, Tebas,
não a quisera assim
de tijolos plantada,

que a terra e a flora
procuram reaver
a sua origem menor:

como já distinguir
onde começa a hera, a argila,
ou a terra acaba?

Desejei longamente
liso muro, e branco,
puro sol em si

como qualquer laranja;
leve laje sonhei
largada no espaço.

Onde a cidade
volante, a nuvem
civil sonhada?¹⁸

Como também data de 1947 a primeira versão de “Fábula de Rafael Alberti”, a denominação por um mesmo gênero¹⁹ assinala que os dois poemas podem ser duas faces de uma “psicologia da composição”: enquanto em “Fábula de Anfon” o criador lamenta o resultado “prosaico” do acaso, pois almejava perfeição e leveza, na segunda estrofe de “Fábula de Rafael Alberti” aponta para outra direção.

Cabral não se contentava apenas com o intelectualismo de um Guillén. A tumultuada década de 1930, não só na Espanha, mas também pelo mundo afora, motivou em muitos escritores o engajamento político. No caso de Alberti, que entre outras ações aderiu ao Partido Comunista, deu início a uma poesia mais participativa, muito bem refletida no título da coletânea de 1938, *El poeta en la calle*, aliada a uma linguagem mais objetiva. Em artigo de 1936, incita a uma transformação da poesia espanhola:

[...] Já é o momento que, quando citemos o rio, o trigo, o ar, o marinheiro ou a carpintaria, o façamos profundamente, inteirados e identificados com eles, com seus objetivos, com todos seus problemas. Que ao escrever um verso, esse verso nasça de um conhecimento exato das coisas elevadas à matéria poética, e possa ser comprovado. Na poesia espanhola mais recente é manejado, com absoluta irresponsabilidade e indiferença, tudo o que existe, sem o poeta nunca ter se incomodado em olhá-lo, em saber se verdadeiramente é certo. Muito “vento”, muitos “pássaros, túmulos, mortes”, filhotes e tragédias, que não passam de ser puramente auditivos, que apenas nunca desceram do ouvido, caminho da garganta.²⁰

De acordo com o poema de Cabral, nessa fase da obra de Alberti, fez-se um “caminho inverso” ao da poesia ou da literatura mais convencionais, as quais partiriam da experiência – *vida* (1947) / *coisa* (1963) – para chegar a uma elaboração sublimada, mais etérea – *sono, sonho, santo* (1947) / *sonho, nome, sombra* (1963). Um fenômeno

¹⁹ Em outros poemas de sua obra, Cabral valeu-se da denominação “fábula”: “Fábula do Capiparibe” (*O cão sem plumas*), “Fábula de Joan Brossa” (*Paisagens com figuras*) e “Fábula do engenheiro” (*A educação pela pedra*).

²⁰ BALLESTA, Juan Cano. *La poesía española entre pureza y revolución, 1920-1936*. Madri: Siglo Veintiuno, 1996. p. 144-145.

comum da natureza, a condensação dos gases, indica a mudança de rumo na poesia albertiana, que passou das “vaporosas” vanguardas da década de 1920 para a conquista das coisas do mundo. O genérico vocábulo *coisa* dimensiona uma ambiciosa posse. Retomando a “Fábula de Anfion”, não se lamenta mais que a construção seja de “tijolos plantada” ou de “origem menor”. Se esta termina com a angustiada pergunta de como dominar ou prever o acaso conduzido pela flauta, em “Fábula de Rafael Alberti” responde-se a partir dos percalços que não invalidam o poema: os adjetivos *dolorosa, áspera, lenta, difícil, arisca, pesada* remetem ao trabalho de invenção contrário à espontaneidade, muitas vezes enfrentando o acaso, e como tema, as questões da sociedade contemporânea.

Ainda no âmbito da “Psicologia da composição”, o vocábulo poético, metaforizado em objeto, passou do *mineral* – “que é mineral a palavra/ escrita, a fria natureza// da palavra escrita.” – para a abrangente e prosaica *coisa*. A tautologia final do poema na versão de 1963 – “seja enfim coisa a coisa” – propõe uma concepção da poesia que esteja o mais próxima possível daquilo a que se refere.

Após a publicação de *Psicologia da composição*, como indício de seus impasses, Cabral levou um certo tempo para retomar a poesia. Enquanto isso, enveredou-se por outras atividades, mas que implicavam em uma reflexão sobre o fazer poético: a impressão de livros de poesia em sua minerva sob o selo O Livro Inconsútil; a tradução de poesia catalã publicada na *Revista Brasileira de Poesia*, em 1949; e sobretudo o ensaio sobre o pintor Joan Miró, lançado em livro em 1949. Só então sentiu-se preparado para encarar a sua *coisa*, ao escrever *O cão sem plumas* (1949), primeiro poema em sua obra a se concentrar em uma determinada realidade social, o rio Capibaribe de sua terra natal, Pernambuco. Mas ainda não seria “enfim coisa a coisa”, na medida em que se valia da sofisticação das metáforas. A linguagem também deveria emular o seu objeto de representação, ambicionando a compreensão mais imediata. Por isso, Cabral aproveitou mais uma cara lição dos poetas da Geração de 27: retomar as sugestões da primitiva poesia espanhola, principalmente a épica e o

romancero, que a partir dos seus ritmos irregulares e suas imagens concretas, visavam atingir um amplo público. Daí nasceu uma nova versão de *O cão sem plumas*, que é *O rio ou relação da viagem que faz o Capibaribe de sua nascente à cidade do Recife*. Diferentemente de *Psicologia da composição*, a epígrafe não é mais de Guillén ou de outro poeta moderno, mas do clérigo do século XIII, Gonzalo de Berceo: “Quiero que compongamos io e tu una prosa”. Completava-se assim um amplo lastro das referências e incorporações da poesia espanhola por Cabral, que como ele mesmo afirmou em 1947 “não é tão cronologicamente sistemática”. Diríamos que se tratou de um recuo no tempo: visitou primeiramente os contemporâneos, para descobrir afinidades ou alternativas; e voltou às origens, para referendar suas escolhas literárias e sociais.

