

COM UM MICROSCÓPIO NAS PUPILAS: UMA LEITURA DE “LA IMAGEN POÉTICA DE DON LUIS DE GÓNGORA”, DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Mayra Moreyra Carvalho¹

RESUMO: O artigo toma para análise a conferência sobre Góngora, de Federico García Lorca, escrita e apresentada entre 1925 e 1930, e estrutura-se em três seções. Na primeira, investigamos o contexto geracional em que o texto se insere, considerando-o como fundador das discussões promovidas pela chamada *Generación del 27* na Espanha, tanto nas dimensões estéticas como políticas que o movimento por Góngora significou. Em seguida, discutimos a posição de García Lorca, poeta, como autor de um texto crítico sobre poesia, valendo-nos da compreensão adorniana de ensaio (2008) e de estudos sobre os poetas críticos modernos de Maria Esther Maciel (1994) e Leyla Perrone-Moysés (1982). Finalmente, analisamos a concepção de poesia engendrada na conferência, a partir da qual Lorca constrói a sua poética e permite uma reflexão sobre grandes questões da lírica moderna, encontradas em pensadores como Friedrich (1978) e Berardinelli (2008).

PALAVRAS-CHAVE: Federico García Lorca; poesia; conferência sobre Góngora; lírica moderna

RESUMEN: El artículo presenta un análisis de la conferencia sobre Góngora que Federico García Lorca escribió y presentó entre 1925 y 1930. Se estructura en tres secciones. En la primera, se investiga el contexto generacional del texto, tomándolo como fundador para las discusiones de la llamada *Generación del 27* en España, y las dimensiones estéticas y políticas que el movimiento por Góngora significó. A continuación, se discute la posición de García Lorca, poeta, como autor de un texto de crítica sobre poesía, basado en la comprensión de ensayo de Adorno (2008) y en los estudios sobre los poetas críticos modernos de Maria Esther Maciel (1994) y Leyla Perrone-Moysés (1982). Finalmente, se analiza la concepción de poesía que se presenta en la conferencia, a partir de la cual Lorca construye su poética y permite una reflexión sobre grandes cuestiones de la lírica moderna, que encontramos en pensadores como Friedrich (1978) y Berardinelli (2008).

PALABRAS CLAVE: Federico García Lorca; poesía; conferencia sobre Góngora; lírica moderna

Introdução

Neste artigo, oferecemos uma leitura da conferência que Federico García Lorca intitula *La imagen poética de Don Luis de Góngora*. Antes de iniciar o percurso analítico, consideramos importante pensar a especificidade do texto ou alguns traços distintivos a partir dos quais é possível entender a conferência como gênero.

Primeiramente, vale dizer que o texto tem um caráter público, pois se pressupõe uma audiência que ouvirá a leitura feita pelo conferencista, de modo que se entrelaçam as dimensões escrita e oral. No que tange à trajetória do texto de Federico García Lorca, sabemos, a partir da edição comentada por Christopher Maurer (GARCÍA LORCA, 1984),

¹ Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. E-mail: mayramoreyra@gmail.com

que a conferência foi redigida entre dezembro de 1925 e fevereiro de 1926. A primeira leitura para um público foi feita em 13 de fevereiro de 1926, na inauguração do *Ateneo Científico, Literario y Artístico de Granada*. Mais tarde, pelas mãos do poeta Jorge Guillén, o texto é publicado em 09 de março de 1926 no suplemento literário do jornal *La Verdad*, sob o título *En torno a Góngora*, e posteriormente em *Verso y prosa, Boletín de la joven literatura* em junho de 1927. Lorca não volta a apresentar a conferência sobre Góngora antes de 19 de março de 1930, quando o faz em La Habana e na cidade de Cienfuegos, também em Cuba, entre 07 e 09 de abril de 1930. O texto é publicado pela última vez em 19 de novembro de 1932, em *Residencia*, revista da *Residencia de Estudiantes* de Madrid.

Consideramos também que uma conferência tem um aspecto didático, lembrando que se pode defini-la como lição, aula e estudos, termos que apontam para o ensinamento ou a transmissão de conhecimento implicados no texto. Há ainda seu caráter argumentativo, uma vez que se pode entendê-la como dissertação, que envolve, portanto, uma reflexão crítica. Em *La imagen poética de Don Luis de Góngora*, os traços argumentativos e didáticos se inter-relacionam no plano da estrutura e organização textual. Iremos nos deter à maneira como isso acontece mais adiante, mas é possível dizer brevemente que García Lorca articula seu pensamento em torno da tese de Góngora como pai da lírica moderna. Para tanto, dedica a primeira parte de sua intervenção a uma breve história da literatura espanhola. Em seguida, apresenta leituras de versos de Góngora e, à medida que vai explicando, insere sua opinião. A argumentação efetivamente se constrói junto com a apresentação e a reflexão sobre a matéria que toma para análise. Ademais, para além da superfície do texto, nota-se que Lorca articula ironia e ocultamento do aspecto político-fundante de seu texto, acerca do qual também discorreremos.

A conferência sobre Góngora relaciona-se diretamente ao contexto cultural e artístico em que foi produzida, já que se insere em um projeto maior de que se ocupou toda uma geração de artistas espanhóis a partir da metade da década de 1920. O movimento reivindicava um lugar para Góngora na historiografia literária espanhola, pois, desde antes de sua morte, em 1627, o poeta seiscentista havia sido duramente criticado por sua forma “obscura” de fazer poesia. García Lorca discute precisamente esse problema da obscuridade em Góngora, de maneira que sua conferência não pode ser adequadamente entendida fora do debate artístico do período.

Além desta dimensão contextual, é importante considerar que a conferência é um texto sobre um poeta escrito por um poeta. Este dado é muito significativo quando se pensa que a crítica de poesia feita por poetas é um fenômeno característico da lírica moderna. Da aliança que se consolida entre criação poética e reflexão a partir dos poetas românticos alemães, nascem uma poesia que pode ser autorreflexiva e que medita no poema sobre seus próprios meios de produção, e uma crítica de poesia, em prosa, assinada por poetas. Esta crítica inaugura um novo lugar, pois não se trata mais da figura do homem de letras que escreve um pouco sobre tudo, tampouco trata-se do crítico profissional ou acadêmico que se dedica ao estudo da literatura e dos quais se exige um rigor científico (EAGLETON, 1991). O poeta tem o direito de escrever sobre poesia porque ele faz poesia e isso o autoriza. Desta prática surgem implicações importantes, como o problema da relação entre tradição e modernidade, a reflexão sobre o cânone literário e uma linhagem proposta e estabelecida pelos próprios poetas. Não se pode desconsiderar também o fato de que a crítica produzida por um poeta tem um caráter especular (MACIEL, 1994, p. 85), na medida em que, ao falar do outro, o poeta-autor o faz a partir de sua concepção de poesia. No caso do texto de García Lorca, essa posição, nascida de uma escolha fundada na afinidade e na admiração, pode oferecer ao analista do texto elementos para entender com mais propriedade a poética do próprio Lorca e os seus mecanismos sempre sofisticados e elaborados de composição.

Considerando os aspectos apontados até aqui, o artigo se estrutura em três seções. Na primeira, abordaremos a conferência no contexto da geração de artistas espanhóis que se dedicou à retomada de Góngora. Em seguida, discutiremos a posição de García Lorca, poeta, como autor de um texto crítico sobre poesia. Finalmente, analisaremos a concepção de poesia engendrada na conferência, a partir da qual Lorca constrói a sua poética e acaba por oferecer uma reflexão sobre grandes questões da lírica moderna.

A conferência sobre Góngora e a *Generación del 27*

Convencionou-se organizar a literatura espanhola de acordo com um conceito de geração literária apoiado nas características descritas por Julius Petersen, as quais, como recorda o crítico García de la Concha, são: “coetaneidad; homogeneidad de educación; relación personal intensa; existencia de un acontecimiento destacado o de una experiencia generacional; un caudillaje; configuración de un lenguaje generacional; anquilosamiento o

parálisis de la generación anterior” (GARCÍA DE LA CONCHA, 1998, p. 21-22). Tomando esses parâmetros, o escritor Azorín cunha a denominação *Generación del 98* (1898) para se referir ao grupo de autores e poetas que ele integrava com Miguel de Unamuno, Antonio Machado, Pío Baroja, Benito Pérez Galdós, entre outros. A partir daquele momento, atendendo a fins didáticos, mas também políticos, a divisão em gerações estabelece-se na historiografia literária espanhola.

Pelo risco de um tratamento reducionista que ignora a diversidade das produções, o conceito geracional é controverso. No entanto, adotaremos aqui a denominação *Generación del 27*, pois entendemos e tentaremos demonstrar que, em algum momento, um grupo se uniu em torno de um objetivo que era de todos e verdadeiramente se envolveu num projeto que respondia aos seus anseios individuais e coletivos. Os nomes dos poetas que começam a ressoar a partir da publicação de seus livros de estreia no início da década de 1920 e que compõem a *Generación del 27* são: Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Gerardo Diego, Pedro Salinas, Rafael Alberti, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda, Vicente Aleixandre e Jorge Guillén. Em termos estritamente teóricos, talvez não sejam suficientes para caracterizá-los como geração a amizade, a abundante correspondência entre eles, as revistas que publicaram, a afinidade de ideais estéticos, mas, sem dúvida, esses dados atestam que ali houve relações profundas e intensas que deixaram sua marca nos rumos da lírica moderna. Aqui nos vale o testemunho de Dámaso Alonso: “cuando cierro los ojos, los recuerdo a todos en bloque, formando conjunto, como un sistema que el amor presidía, que religaban las afirmaciones estéticas comunes” (ALONSO, 1952, p. 183).

São esses poetas, acompanhados de prosadores, críticos, jornalistas e editores, que encampam em abril de 1926 a iniciativa de celebrar o tricentenário da morte de Luis de Góngora, efeméride que as instituições oficiais e a crítica já assinalavam que ignorariam. Como dissemos, a poesia de Luis de Góngora havia sido soterrada desde o século XVII porque era “obscura” demais, maneira depreciativa como se julgava o gongorismo (em linhas gerais, a reorganização da sintaxe da língua espanhola que impunha dificuldade ao leitor, as referências mitológicas que não faziam concessões aos não iniciados e a linguagem plástica e imagética que ignorava qualquer referencialidade). Contra a atitude silenciosa da crítica e da academia, os jovens poetas prometiam celebrar de maneira “estrepitosa” (ALBERTI, 1975, p. 236), a fim de que a Góngora fosse dado o lugar que merecia na historiografia literária espanhola. Além do espírito combativo que se supõe típico dos jovens, os poetas também

eram movidos pela crença estética que partilhavam, que se relacionava à sua preocupação com o tipo de poesia que fariam diante da liberdade formal e temática que desde o movimento romântico se alcançara e era mais evidente com a profusão dos -ismos vanguardistas. Nesse sentido, foi nos braços do rigor e da racionalidade da poesia de Góngora que encontraram o alento ideal.

Os jovens poetas espanhóis inspiraram-se também na qualidade da metáfora gongórica, pois reivindicavam o poder da poesia para a criação de realidades autônomas, o que pressupõe uma arte dedicada aos seus próprios meios – a forma e a linguagem – e não mais uma subordinada à concretude do real. Refletindo sobre o período anos mais tarde, Luis Cernuda afirmará que uma característica central do grupo era a maneira especial de cultivar a metáfora (CERNUDA, 1972, p. 140), e Dámaso Alonso falará sobre o culto pela imagem e o desejo de distanciar a poesia da realidade (ALONSO, 1952, p. 185). O crítico Anthony Geist (2003, p. 282-283) entende a metáfora como elemento primordial da lírica daqueles tempos e analisa que o fenômeno deve muito às concepções do ultraísmo espanhol, movimento de vanguarda para o qual a metáfora também era um processo mágico, que possibilitava, pela aproximação de objetos distantes, a criação de relações imprevistas. Geist sublinha a importância do trabalho intelectual como um pilar para esses poetas. Todos esses aspectos instauram a relação de afinidade que unirá o poeta do *Siglo de Oro* àqueles que viriam a ser conhecidos como os poetas da *Edad de Plata*.

Com relação aos elementos da poesia gongórica, é importante esclarecer algumas questões para que se entenda melhor a natureza da relação que os poetas de 27 estabelecem. Não se pode ignorar, por exemplo, que o trabalho rigoroso e racional que empreende Góngora deve ser tributado aos preceitos poéticos do século XVII, quando se censuravam os arroubos da emoção. Da mesma maneira, deve-se considerar seu procedimento imagético elaborado, pois a arte seiscentista almejava exatamente uma construção engenhosa capaz de deleitar o intelecto com a aproximação de realidades imprevistas, operação conhecida como agudeza. Em outras palavras, a maestria da poesia de Góngora que os poetas de 27 alabam e retomam não deve ser entendida como obra de um visionário ou como originalidade, já que esses conceitos não existem para a poesia seiscentista, pois só nascerão com o Romantismo séculos mais tarde. Portanto, as características da poesia de Góngora se devem ao contexto estético em que ele a produziu, sem que isso exclua sua engenhosidade. Góngora é um exímio poeta, mas um poeta do século XVII, de maneira que não se pode tratar a questão de sua retomada

sem considerar que “Góngora era visto por aquellos jóvenes con los ojos de la vanguardia” (CRUZ GIRÁLDEZ, 2010, p. 64).

Esse movimento de apropriação pelos jovens poetas também guarda um caráter político, no sentido de que, ao fazê-lo, estavam afirmando o seu próprio lugar, anunciavam sua identificação e filiação a um determinado modo de fazer poético e lançavam as bases da poesia moderna espanhola. Ou seja, o movimento retrospectivo que propunham não só reanimava a figura de Góngora, mas os legitimava como poetas, pois garantia uma plataforma poética sólida, que era moderna sem desconsiderar a tradição literária espanhola.

Para empreender este projeto político-literário, o grupo de 27 começa a articular as ações para celebração do tricentenário em abril de 1926. A conferência de Lorca sobre Góngora, elaborada, como vimos, alguns meses antes, antecipa as discussões que estarão em curso nesse período e tem, por isso, um caráter fundador. Entre as realizações do grupo estão a publicação de revistas em homenagem a Góngora, a reedição de suas obras e a publicação de antologias em poesia e em prosa em homenagem ao poeta. Dos doze títulos planejados foram publicados cinco. O evento que marcou definitivamente o ano de 1927 e rendeu ao grupo a alcunha pela qual desde então o conhecemos – *Generación del 27* – foram as duas noites em homenagem a Góngora no Ateneu de Sevilha, em 16 e 17 de dezembro. Delas fizeram parte: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Juan Chabás, Jorge Guillén, José Bergamín e Luis Cernuda. Mais do que o conteúdo dos eventos promovidos pelo Ateneu de Sevilha, acreditamos que foi a presença “estrepitosa” dos poetas durante todo o ano de 1927 que garantiu à geração seu espaço na cena literária espanhola de então. De fato, lograram-se os objetivos. Góngora foi reconduzido a um lugar merecido na historiografia literária e os poetas daquela geração conquistaram a legitimidade que buscavam para suas vozes, fazendo valer os esforços estético e político que subjazem as iniciativas em torno de Góngora.

Lorca fala de Góngora: o poeta como crítico

Ao avaliar sua conferência sobre Góngora em carta a Guillermo de Torre em novembro de 1926, García Lorca a qualifica como um texto crítico, o que, entretanto, não é enunciado de modo direto. Afirma o poeta: “Como verás, mi conferencia es una divulgación de Góngora con ciertos puntos de vista originales. Es imperfecta, pero éste, a mi modo de ver,

es el mejor camino de crítica” (GARCÍA LORCA, 1997, p. 390). O breve comentário vai situando seu texto sub-repticiamente como uma peça crítica à medida que deixa entrever sua própria concepção do que deve ser a crítica: na declaração, Lorca parece matizar a relevância da conferência, já que se trataria apenas de uma *divulgación* de Góngora, portanto de um texto que quer torná-lo público e colocá-lo ao alcance de ouvintes ou leitores. Em seguida, o poeta diz que sua conferência tem *ciertos puntos de vista originales*, ou seja, modaliza com o emprego de um indefinido – *ciertos* – a originalidade das ideias que apresenta com relação a Góngora. Além do tom de modéstia que a declaração engendra, ele parece quase desqualificar seu texto, aludindo a uma insuficiência sua como autor para lançar um olhar novo sobre o tema. Adiante, Lorca arremata com o adjetivo *imperfecta* e aparentemente sintetiza o caráter inacabado e inconcluso de seu texto. A impressão dada até aqui pelas palavras do poeta anuncia uma mudança de rumo quando introduz a conjunção adversativa *pero*, indicando uma contraposição. Tudo o que parecia atribuição negativa torna-se *el mejor camino de crítica*.

Lendo retrospectivamente é possível entender que, para Lorca, a crítica não deve entregar uma opinião acabada e irrepreensível acerca do objeto, tampouco espera que ela apresente pontos de vista inéditos. Ademais, não parece ver problema no fato de que a crítica seja divulgação de um autor atuando como mediadora junto ao público. Ao final da declaração aparentemente despreziosa de García Lorca, o que se revela como sendo o melhor caminho da crítica, lembremos, é exatamente o caminho que ele seguiu na sua conferência. A crítica que Lorca se propõe a fazer, justamente porque concebe o trabalho crítico dessa maneira, se aproxima então do que conhecemos como ensaio, aqui entendido como uma forma de organizar o texto.

A argumentação de Adorno em “O ensaio como forma” lança luz ao problema da especificidade dessa maneira de organização textual. O crítico descreve a forma do ensaio pensando-a a partir da contraposição às regras cartesianas de estudo de um objeto. Segundo este ponto de vista, o ensaio “desafia gentilmente” (ADORNO, 2008, p. 31) a necessidade de definição de conceitos, de sistematização, de delimitação do objeto, de registro e classificação e de continuidade na condução do pensamento (ADORNO, 2008, p. 34), para dar lugar à “autonomia da exposição” visando dar ao objeto mais liberdade “do que se fosse inserido impiedosamente na ordem das ideias” (ADORNO, 2008, p. 41). O texto organizado ensaisticamente não pretende ser uma “construção fechada” (ADORNO, 2008, p. 25), o que não significa dizer que sua arquitetura carece de lógica. Adorno ressalta o valor da

experiência para o ensaio, pois esta forma não segue um procedimento pré-definido para avaliar o objeto, mas elege a experiência intelectual deste objeto como seu modelo (ADORNO, 2008, p. 30). Por isso, o ensaio tem o ritmo da experiência humana de uma dada realidade, e, como experiência que é, conserva o sabor da tentativa, da indagação e da incerteza sem vistas a chegar necessariamente ao ponto em que tudo se sabe. Não por acaso, Adorno avalia que o ensaio é a forma crítica por excelência (ADORNO, 2008, p. 38).

Considerando a imperfeição que García Lorca atribui à sua conferência, é possível aproximarmos sua concepção ao caráter também imperfeito que Adorno confere ao ensaio. A aproximação se sustenta por vários aspectos. Lorca não está produzindo um estudo acadêmico, portanto não tem compromisso institucional ou metodológico. Seu discurso não é o de um crítico literário profissional, formado na academia e que escreve para ela. Seu compromisso é com o objeto, e este não lhe é completamente estranho, razão pela qual é capaz de tomá-lo densamente como se espera de um ensaio. A arquitetura da conferência sobre Góngora segue o ritmo da experiência do leitor apaixonado que Lorca admite ser, já que ele nos expõe suas próprias conclusões de leitor. É certo que são conclusões peculiares, pois este leitor é também um poeta e um poeta jovem, buscando na poesia consolidada de outro as luzes para a sua própria.

A iniciativa de um poeta compondo um ensaio crítico não é exclusiva de García Lorca. Como mencionamos brevemente na “Introdução”, a lírica moderna se caracteriza por uma aliança entre as práticas criativa e reflexiva, que se manifesta tanto no corpo do poema, como na composição de textos em prosa. Friedrich (1978), ao analisar precisamente esta conferência, comenta que a reflexão poético-teórica acompanha os líricos modernos desde Poe e Baudelaire e, invariavelmente, avança paralelamente à obra dos poetas, apresentando textos em que propuseram um modo de fazer poesia. Maria Esther Maciel (1994) observa que o surgimento dos poetas críticos na modernidade está vinculado a uma necessidade que os poetas tinham de justificar sua “ousada postura de reverência amorosa pela linguagem” (MACIEL, 1994, p. 79). No que tange aos textos críticos em prosa escritos por poetas, a autora observa a preferência pelo tom ensaístico, que permite aliar “objetividade e subjetividade, rigor e liberdade criativa” (MACIEL, 1994, p. 82).

Na conferência de Lorca se manifesta claramente o problema da filiação a uma tradição e a conseqüente legitimação de um modo de fazer poesia. Leyla Perrone-Moysés aponta que o grande interesse no discurso crítico assinado por escritores e poetas está

precisamente no fato de que ele é “o mais ‘investido’, o mais interessado, o mais implicado e o de maiores consequências, pois orienta a produção de suas próprias obras, dando assim continuação à ‘Literatura’” (PERRONE-MOYSÉS, 1982, p. 7). O intuito da conferência de García Lorca sobre Góngora parece-nos perfeitamente descrito nessas palavras, já que o nosso autor não poupa elogios a Góngora e, ao mesmo tempo, situa-se no contexto de nascimento de uma nova geração de poetas, fazendo, portanto, continuar o curso da literatura. Com efeito, a historiografia literária espanhola e mundial se reconfigura no que diz respeito a Góngora depois da intervenção dos poetas de 1927. Para nós, é interessante observar de que maneira Lorca alcança essa reconfiguração da história literária em seu texto.

Na introdução, García Lorca já situa o intento de sua conferência: pretende ser uma lição sobre Góngora (revelando o tom didático que a caracteriza como gênero), uma introdução ao amor dessa poesia (deixando entrever o papel mediador entre poeta e público a que o texto almeja e a posição de leitor amoroso em que Lorca confessa estar) e é parte de um grande esforço para trazer de volta à luz um poeta que fora ignorado até então. Lorca inicia o que depois nos informará ter sido “un breve resumen” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 239) da história da literatura espanhola. Esta história é estruturada pelo poeta em termos de oposições: de um lado estão os poetas populares e nacionais e de outro, os cultos e cortesãos. Toda essa produção está reunida nos Cancioneiros, que foram recompilados no final de cada século. Essa informação não aparece como um dado direto no texto, uma vez que Lorca opta por entregá-la através de uma imagem: “Bajo aquel húmedo cielo de oro lleno de azules faisanes miniados se publican los cancioneros de Ajuda, de la Vaticana y Colocci-Brancuti” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 237). O crepúsculo dá a ideia de que terminavam os séculos quando os Cancioneiros ficaram prontos. Esta é uma das muitas passagens da conferência em que não se pode negar que foi escrita por um poeta, pois até mesmo num dado documental Lorca opta por ativar a imaginação do ouvinte/leitor, procedendo tão plasticamente quanto Góngora.

Tendo citado o nome de Góngora, que na querela entre nacionalistas e italianistas pertence ao segundo grupo, o foco da história literária da conferência se volta para ele. A poética de Góngora lhe rendeu o que Lorca denomina “aristocrática soledad” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 239). Os desdobramentos da expressão no restante da conferência vão em três direções argumentativas. A primeira entende que Góngora foi relegado à solidão pela incapacidade geral de se entender a sua poesia, tendo sido sentenciado como “un monstruo de

vicios gramaticales” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 240). Na segunda, defende-se que a solidão de Góngora foi uma postura que o próprio poeta resolveu assumir diante do tédio que a falta de novidade da poesia de seu tempo representava. Neste momento, a parte histórica da conferência vai dando lugar à análise da poesia de Góngora, que rende à solidão aristocrática o terceiro matiz: é concebida como índice da excepcionalidade do poeta e, vista assim, se converte em uma qualidade insuperável. Quando põe em relevo as características de Góngora como únicas, Lorca está tratando a solidão do poeta modernamente. Como assinala Friedrich, a relação irreconciliável entre o poeta e o mundo torna-se, desde Rousseau, a garantia de uma vocação, ou seja, o poeta se diferencia da realidade que o circunda e é hostilizado por ela, incapaz de compreendê-lo, mas seu alheamento é para ele um motivo de orgulho (FRIEDRICH, 1978, p. 24). Aqueles capazes de entender o poeta são tão vocacionados quanto ele. E é nesta posição que Lorca se coloca: “Góngora ha estado solo (...) esperando las nuevas generaciones” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 237).

A história da literatura espanhola que apresentou permite-nos afirmar que Lorca está se valendo de outra relação com o tempo, pois obliqua uma distância temporal de três séculos aproximando duas épocas por uma outra lógica temporal, a da literatura, que permite estabelecer linhagens, retomando o passado e reconfigurando-o no presente. É possível dizer, então, que a conferência consiste em uma operação de “valoração dinâmica do passado” (PERRONE-MOYSÉS, 1982, p. 9), pois age no passado e no presente literários e é decisiva para sua configuração daquele momento em diante. A crítica que Lorca faz ao falar de Góngora tem, neste sentido, um aspecto pragmático.

No que tange à arquitetura do texto, ele tem a desenvoltura do ensaio, a liberdade de um autor que não é um crítico profissional e pode “rearranjar” a história da literatura de modo a embasar o seu argumento. Observamos ainda a linguagem plástica do poeta, que, mesmo na descrição mais objetiva, apela à imaginação de quem o lê. Definitivamente, Lorca não opera com conceitos e teses. Ele opera como Góngora: explica pouco e alude muito, como vimos quando fala do fim do século por uma bela imagem de crepúsculo. As alusões demandam do leitor/ouvinte e por isso, neste sentido, a conferência é *imperfecta*: é como um processo inacabado de estudo da poesia de Góngora e quer se estender a quem a recebe, não para se concluir, mas para instaurar um outro processo crítico.

Imagens a partir de Góngora: poesia, poética e lírica moderna na conferência

No parágrafo seguinte ao seu resumo da literatura espanhola, Lorca atribui a Góngora, poeta do século XVII, a paternidade da lírica moderna (GARCÍA LORCA, 2008, p. 239). A afirmação é decisiva para o desenvolvimento argumentativo da conferência, já que Lorca tratará de armá-la de modo a justificar este ponto de vista, voltando-se para Góngora com os olhos vanguardistas do presente. Em outras palavras, não se trata de uma leitura estática do passado. Desde o início, a proposta é que a poesia de Góngora faça sentido e tenha algo a dizer para este tempo em que a conferência é enunciada, num movimento que ressignifica o passado ao fazê-lo atuar no presente.

A propriedade *transtemporal* de Góngora já se configura no parágrafo de abertura do texto. Em contraposição aos temas, que seriam inesgotáveis, Góngora é apresentado como infinito. Portanto, os temas são atribuições que o homem dá ao que ele trata como objeto de estudo, que podem ser tantos quantos ele entender. Jocosamente, Lorca se “lembra” que alguém escreveu um milhão de páginas sobre o ditongo “ue” no poeta Gonzalo de Berceo, fazendo uma crítica irônica à insipidez da abordagem estatística da literatura. Na perspectiva de Lorca, os temas seriam invenções dos analistas e não alcançariam o ser daquilo que se investiga. Góngora é infinito tal como o são uma formiga ou a folha de um arbusto, portanto, aqui Lorca está apontando para a vitalidade e a organicidade da poesia. Não por acaso, também é infinito “el modelado cuerpo de una palabra” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 236), a palavra à qual foi dada forma pelo trabalho do poeta, palavra que é também um organismo vivo. Dessa forma, Góngora, poesia e natureza estão dispostos no mesmo nível e é tendo como princípio o funcionamento orgânico dessas três entidades que Lorca as concebe e as tratará nesta conferência.

Como infinitos, Góngora e sua poesia desconhecem o tempo, no sentido de que não sucumbem a ele. Este argumento da infinitude ancora-se numa concepção especial da metáfora, que permite a Lorca unir as duas pontas de momentos históricos e literários bem distintos – os séculos XVII e XX: “[Góngora] Inventar por primera vez en el castellano un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 240). É possível, portanto, que a poesia ignore a ação do tempo quando resulta de um trabalho consciente com a linguagem a fim de criar imagens imperecíveis, valores a serem perseguidos

pelo poeta e que aparecem representados nestes signos: “un microscopio en las pupilas”, “una nueva torre de gemas y piedras inventadas” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 241). Lorca diz que não interessam a Góngora a fugacidade do sentimento humano, a debilidade das expressões espontâneas e a comoção momentânea. Trata-se de uma poesia que deve a si mesma suas razões e justificativas, pois não almeja à representação ou à reconstituição da realidade dos homens e da natureza. Por isso, ela quer a “metáfora limpia de realidades que mueren” e está “situada en un ambiente extraatmosférico”, não quer explicar coisa alguma, nem pretende dar conta das angústias passíveis de comunicação (GARCÍA, LORCA, 2008, p. 241). O que interessa a Góngora é o trabalho com a linguagem para construir metáforas e a beleza nascida dele. Esta preocupação também é extensiva a Lorca, lembrando o caráter especular de um texto crítico assinado por um poeta.

É importante notar que em muitos momentos da conferência, como nessa argumentação inicial, Lorca entremeia o uso da terceira pessoa do singular, tendo Góngora por sujeito, com um sujeito quase indeterminado na figura de “um poeta”, como em: “un poeta tiene que ser profesor en los cinco sentidos” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 241). Além dos tons didático e axiomático, por soar ao mesmo tempo como conselho para um poeta e obrigação de todos eles, a construção permite que entendamos que Lorca compartilha uma opinião que é igualmente sua, este também é o seu modo de entender e fazer poesia. Ele, como Góngora, acredita numa poesia que advém do trabalho consciente com a linguagem.

Essa primeira reflexão que podemos extrair da conferência já é sinal de que esse texto tem, ao menos, três implicações importantes: trata de uma concepção de poesia, que consequentemente redundava no estabelecimento de uma poética, e reverbera as grandes reflexões de que vinham se ocupando poetas e pensadores acerca do fenômeno que hoje convencionamos chamar de lírica moderna. Como bem observa Friedrich, esta conferência “É um testemunho importante do renascimento espanhol de Góngora no século XX. Mas é também uma estética da poesia moderna” (FRIEDRICH, 1978, p. 148).

Ademais de admirar o rigor e a consciência do trabalho poético de Góngora, Lorca começa a se ocupar de um intrincado paradoxo: o fato de que um poeta crie, pela linguagem, um mundo regido pelas leis da poesia, ou seja, que dê vazão a uma demanda imaginativa e criativa prementes, e que, ao mesmo tempo, se limite ao controle consciente. Com efeito, ele vê em Góngora e, por extensão, almeja ser, um poeta que conjuga as “duas figuras contrapostas” do mago e do engenheiro de que fala Berardinelli (BERARDINELLI, 2007, p.

134) ao comentar a impossibilidade de se reduzir a uma categoria o modo como os poetas modernos se apresentam. Lorca se apropria poeticamente da complexidade deste problema e trata de expô-lo de maneira metafórica. Assim, fala de um Góngora que criou um método especial de *cazar* metáforas, no qual reside toda sua originalidade. Góngora foge da montanha mal iluminada e se senta à beira-mar, onde amarra sua imaginação para iniciar o poema. As ilhas aparecem como seu objeto de amor, já que, como espaços limitados, evocam o mesmo desejo de circunscrever o poema e dão conta de que é mais fácil para o homem dominar um orbe definido. Embora as imagens não sejam redutíveis à explicação, podemos entender que Lorca está tratando dos aspectos imaginação e controle no ofício do poeta, entendendo-os como não mutuamente excludentes. A imaginação persiste, controlada pela consciência do poeta, a quem é preciso deixar as alturas e vir colocar-se em um nível primário, aquele em que a composição ainda não existe. Nota-se que há um entendimento de que o poema não nasce aprioristicamente, ou seja, não resulta de um simples rompante da imaginação. Embora esteja lá em gérmen é preciso que o poeta encontre a maneira de dar forma a ele, de circunscrevê-lo como uma ilha em meio ao mar de infinitas possibilidades da linguagem. Lorca condensa essa dupla face do processo de criação poética na bela expressão *mecánica imaginativa* (GARCÍA LORCA, 2008, p. 243).

A imagem do poeta que deve descer da montanha mal iluminada retoma um elemento que é recorrente na conferência, a luz, e que se torna decisivo na argumentação. A primeira menção à luz aparece numa construção que conjuga elementos muito significativos: “Yo cojo mi linterna eléctrica, y, seguido de ustedes ilumino esa gran estatua de mármol que es don Luis” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 236). No excerto está dado o contraste entre aquilo que é moderno – a lanterna elétrica –, portanto, contemporâneo ao tempo do poeta que fala; e o que é imperecível e atemporal – a efígie de Góngora talhada em mármore. A lanterna é ainda signo do cotidiano e pragmática, sendo usada aqui para iluminar o que é nobre e digno, propriedades evocadas pela estátua. O movimento proposto é representativo do contexto maior em que a conferência se insere, ou seja, do olhar retrospectivo proposto por Lorca e por seus companheiros de Geração; enfim, do diálogo entre tradição e modernidade, no qual o presente propõe, lançando mão de seus instrumentos, uma nova leitura do passado literário. A lanterna marca que este olhar é irremediavelmente moderno e que se constitui de tudo o que a modernidade histórica e poética legou à forma e ao conteúdo da poesia.

A partir daí, Lorca discutirá a obscuridade da poesia de Góngora. Aparece para o ouvinte/leitor o primeiro indício de que a proposta da conferência é relativizar o que se entende por obscuridade e clareza, pois, em lugar de Góngora, são as vozes dos críticos que ganham os adjetivos de “oscuros y torpes, voces sin luz ni espíritu” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 240). Lorca desloca para o receptor o problema da obscuridade e não a entende como uma qualidade intrínseca de um dado texto. Mais adiante, fica clara esta sua concepção ao dizer que Góngora

Es suntuoso, exquisito, *pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia.* (...). No se sabe decir cosa oscura sino hombre oscuro. Porque Góngora no quiere ser turbio, sino claro, elegante y matizado. (GARCÍA LORCA, 2008, p. 255, grifo meu).

Detendo-nos neste ponto, cabe retomar algumas reflexões críticas acerca da obscuridade na poesia moderna. Friedrich sentencia que “A lírica europeia do século XX não é de fácil acesso. Fala de maneira enigmática e obscura” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). O crítico entende por obscuridade a dificuldade de compreensão que a poesia moderna impõe ao, paradoxalmente, expressar e encobrir um significado através de um trabalho elaborado com a forma. Por isso, compreender o que um poema “quer dizer” demandaria não só uma leitura do que está expresso no conteúdo, mas uma decifração das formas em que este conteúdo é entregue. Dessa maneira, a composição seria uma operação “necessariamente obscura” (FRIEDRICH, 1978, p. 179). Vemos que a concepção de Friedrich situa no objeto literário o lugar da obscuridade. Embora seja fácil reconhecer que a lírica moderna impõe dificuldades à leitura e que é preciso familiarizar-se com seus procedimentos para acessá-la, tendemos a compartilhar das ressalvas que Berardinelli faz ao modo como Friedrich entende a obscuridade. O crítico italiano observa que a visão apresentada em *Estrutura da lírica moderna* é demasiadamente generalizante porque vê a obscuridade como uma evidência e desconsidera as particularidades. Berardinelli defende que “clareza e obscuridade são conceitos relativos. (...) Não são qualidades intrinsecamente estáveis. (...) A obscuridade era resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada. Isolamento, secessão, extravagância e provocação por parte dos artistas” (BERARDINELLI, 2007, p. 127-129). Essa opinião soa-nos mais coerente para entender a proposta de Lorca na conferência. Como Berardinelli, o poeta discute a intencionalidade vazia de se fazer uma poesia obscura só por sê-la e entende a literatura num espectro mais amplo, pois necessariamente implica a recepção

tanto no âmbito do leitor como do contexto crítico e acadêmico de uma época. A denominada obscuridade tem uma razão de ser, tanto no caso de Góngora, como no da lírica moderna.

Com relação a Góngora, já mencionamos brevemente que é importante ter em conta que sua poesia é tributária das poéticas vigentes em seu tempo, ainda que ele tenha imprimido em suas obras um modo de fazer. A engenhosidade e as metáforas agudas são elementos imprescindíveis para a poesia do século XVII espanhol. O que sim é um movimento de Góngora, visando sanar o descompasso entre a exuberância do Império espanhol e a recém-nascida língua espanhola, são as inovações sintáticas inspiradas no latim e o acúmulo de elaborados procedimentos poéticos em um só autor. A famigerada “obscuridade” de Góngora advém, portanto, da intrincada sintaxe e da exigência de um leitor familiarizado com a superposição de referências à Antiguidade Clássica. O próprio Lorca aborda essas dificuldades na conferência, e reconhece que a identificação dos elementos mitológicos é o que permanece de mais difícil para o leitor moderno. O fato é que Góngora tinha o intento deliberado de poder ser lido somente por alguns, mas isso só não o determina como obscuro. O desafio que ele propõe para que cheguemos a entender suas imagens era exatamente o deleite que os seus contemporâneos buscavam na poesia. É por esta razão que Berardinelli defende a ponderação ao tratar da obscuridade dos poetas. A “agudeza metafórica” de Góngora não corresponde inteiramente ao que modernamente se faz em poesia. A obscuridade da poesia moderna deve a outros aspectos as suas particularidades.

A argumentação de Berardinelli pauta-se pela relativização: “Não existe apenas uma linguagem planetária e cosmopolita da poesia moderna” (BERARDINELLI, 2007, p. 128). Por isso, o crítico alerta para as “vicissitudes da obscuridade” (BERARDINELLI, 2007, p. 131) e apresenta uma proposta segundo a qual não é possível identificar um poeta a somente uma das tendências. Vale-nos esta observação do crítico italiano para pensar o movimento de Lorca na conferência, que também caminha para a relativização do conceito de obscuridade. Lorca entende que é justamente na intrincada sintaxe e nas imagens elaboradas e desafiadoras da poesia de Góngora que reside sua luminosidade. Nas mãos de Lorca, o que era obscuro se converte em luminoso: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 250). De forma bastante coerente ao que vinha argumentando até então (somando-se a isso uma mordaz ironia), a luminosidade que atribui a Góngora se justifica pelo alto grau de elaboração de sua poesia e pela qualidade imperecível das metáforas. É justamente a preocupação de Góngora com uma estrutura que permita à obra permanecer no

tempo que Lorca elogia e também incorpora a sua poética: “una preocupación de andamiaje que haga la obra resistente al tiempo. Por una preocupación de eternidad” (GARCÍA LORCA, 2008. p. 258).

Entre a obscuridade de Góngora e a dos poetas modernos pode existir uma similaridade de meios, mas não de fins. Em Lorca, a obscuridade buscada deve ser entendida, no âmbito literário, como reação à hegemonia de uma visão realista e, num contexto histórico mais amplo, como movimento contrário ao pragmatismo e ao positivismo que se difunde com a consolidação do poder burguês e do modo de produção capitalista. É importante ter em conta que a arte de Lorca se insere no bojo desses problemas. Ponderadas essas especificidades, fica mais evidente que o que a conferência nos oferece é uma *leitura* de Góngora. Uma leitura feita por um poeta moderno.

A conferência se detém longamente em uma reflexão sobre a metáfora, de maneira que a discussão formal assume um papel bastante relevante no texto. É na metáfora que reside a eternidade de Góngora e é ela que permite a Lorca atribuir-lhe a paternidade da lírica moderna. O primeiro atributo que Lorca observa em Góngora e que aconselha a todos os poetas é o uso e o domínio dos cinco sentidos, nesta ordem: visão, tato, audição, olfato e paladar. A metáfora bela só poderá ser alcançada se o poeta se dispor a abrir todos esses canais de comunicação. A primeira descrição das propriedades da metáfora nos oferece elementos para pensar a concepção de poesia e a poética de Lorca:

Para que una metáfora tenga vida, necesita dos condiciones esenciales. Forma y radio de acción su núcleo central, y una redonda perspectiva en torno de él. El núcleo se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y aspiramos la calidad de su perfume. (GARCÍA LORCA, 2008, p. 242)

Lorca entende que a metáfora tem vida, ou seja, considera o aspecto orgânico do funcionamento da linguagem poética e vê a linguagem na sua materialidade. O procedimento verificado no excerto é aquele que percorre todo o texto: trata-se de um poeta escrevendo sobre poesia. Não só é metafórico o modo como fala da metáfora, como também mimetiza na linguagem os argumentos que havia exposto antes: a visão é o sentido primordial para a construção metafórica nesta passagem. Ao final, entendemos que a metáfora maravilha pela surpresa, e, se bem construída, a imagem ou sensação que quer provocar não permanecem inextrincáveis. A sua novidade carrega em si a própria luz que nos leva ao lugar do reconhecimento.

Mais adiante, a reflexão se encaminha para entender outro atributo que Lorca admira em Góngora: sua capacidade para criar o mito. O mito é um todo que tem sentido, já que todos os seus elementos estão dispostos organicamente. Nada sobra ou falta nessa estrutura que se nos apresenta como total. Acreditamos que é no sentido do funcionamento orgânico que Lorca se refere ao mito na poesia de Góngora, e é também esta a dimensão mítica que busca e logra instaurar em sua própria obra. É importante atentar para o fato de que não se trata de entender o mito como uma estrutura fechada, que se oferece pronta. A totalidade mítica está posta pensando que todos os elementos se inter-relacionam e têm uma razão de ser que se justifica pela dinâmica interna do próprio mito e não outra. É nesses termos que a poesia de Góngora é capaz de criar mitos, segundo a visão de Lorca. Se as metáforas estão urdidas de modo orgânico e a arquitetura do poema se constrói a partir da relação entre elas, logo tem-se uma estrutura que é análoga à lógica do funcionamento do mito. Segundo esta concepção mítica, cada elemento tem igual valor na composição do poema, o que se confirma na bela passagem em que Lorca observa que Góngora “tratando formas y objetos de pequeño tamaño lo haga con el mismo amor y la misma efusión poética” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 245). Tal atitude é muito moderna, lembrando que a lírica na modernidade não hierarquiza ou proíbe temas, já que a qualidade daquilo que se elege importa muito menos do que o tratamento que se dá ao tema. Nota-se que na passagem ganha notoriedade a preocupação com a forma. O que não significa que se apresentam reflexões unilaterais. Com efeito, na descrição que Lorca apresenta de Góngora sempre cabem palavras como “amor” e “efusão lírica”. Novamente estão unidas a face de mago e de engenheiro do poeta, de modo que o fazer poético é entendido como racionalidade e controle, mas incapaz de prescindir da dimensão entusiástica e apaixonada.

Voltando ao tratamento dos temas, a passagem toda é belíssima, mas optamos por citar um fragmento em que se nota claramente que, a partir da observação de Góngora, os comentários de Lorca se convertem numa profissão de fé e delineiam os traços que encontraremos em sua poesia:

La grandeza de una poesía no depende de la magnitud del tema, ni de sus proporciones ni sentimientos. Se puede hacer un poema épico de la emocionante lucha que sostienen los leucocitos en el ramaje aprisionado de las venas, y se puede dar una inacabable impresión de infinito con la forma y olor de una rosa tan sólo. (GARCÍA LORCA, 2008, p. 245)

Tal como seu mestre, sabemos que em sua poesia, Lorca busca um tratamento simbólico dos elementos do mundo natural. Basta lembrar, por exemplo, das múltiplas simbologias que a lua assume em sua obra poética e dramática. No célebre poema “Romance de la luna, luna”, de *Romancero Gitano*, o poeta fala do “polisón de nardos” que veste a lua. Trata-se de uma imagem poderosíssima que dá conta de muitos atributos de uma só vez. A superfície irregular da lua, a partir do jogo de luz e sombra que a flor de nardo evoca; o poder de sedução que terá a lua neste poema, pois o “polisón” é a armação que se usa embaixo do traje feminino, além de aludir também ao formato redondo do astro. E voltando ao nardo, também invade o poema o perfume embriagante da flor. Em síntese, a imagem conjuga luminosidade, sedução e pressentimento do trágico que se desenrolará no *romance*.

As metáforas gongóricas de Lorca se abrem para muitas sugestões e conformam um jogo em que se metaforiza o que já é metáfora dentro do poema. Lorca descreve bem o processo ao comentar que Góngora

Dobla y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita para redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos. (...) Góngora no crea sus imágenes sobre la misma naturaleza, sino que lleva el objeto, cosa o acto a la cámara oscura de su cerebro, y de allí salen transformados para dar el gran salto sobre el mundo con que se funden. Por eso su poesía, como no es directa, es imposible de leer antes los objetos de que habla (GARCÍA LORCA, 2008, p. 247).

Como já observamos, o excerto dá conta de que a concepção tratada aqui não é a de uma poesia da simples representação. Lorca descreve uma operação que é racional, por um lado, mas que resulta, depois da transfiguração poética, numa fusão com o mundo, que lhe servira apenas de centelha. Novamente, está dado o jogo entre os elementos da modernidade e da tradição. Lorca descreve o momento racional do trabalho poético de Góngora recorrendo a um objeto que, embora usado desde a Antiguidade na geometria e na astronomia, é definitivo para a invenção da fotografia, que só ocorreria no início do século XIX². Na câmara escura, basicamente uma caixa fechada com um orifício frontal por onde entra luz, se reproduz a imagem invertida daquilo que está diante dela. A metáfora da câmara escura é perfeita para dizer do processo de transfiguração que se dá em poesia: tal como no aparelho, a imagem resultante do trabalho do poeta não é uma cópia exata do objeto real. Se na câmara escura há uma imagem invertida, na poesia oferecem-se imagens transfiguradas. Ambas são operadas

² História da fotografia disponível em http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/consumer/fotografia_digital_classica/para_uma_boa_foto/historia_fotografia/historia_da_fotografia02.shtml?primeiro=1. Acesso em 21 nov. 2013.

por uma mente humana e o sucesso do empreendimento depende da dose certa de luz. Neste ponto, retorna a discussão sobre luz e obscuridade presente em outros momentos da conferência. Da mesma maneira que o excesso de luz na fotografia impede a captação da imagem e a escuridão é fundamental para que se fixe no momento da revelação, Lorca fala dos poetas que podem morrer como borboletas atraídas pela luz excessiva de um farol. Mais adiante, numa passagem fundamental para a discussão que a conferência propõe, Lorca retoma a relação entre excesso de luz e facilidade quando elogia a postura de Góngora: “Hay a veces que dar grandes gritos en la soledad poética para ahuyentar los malos espíritus de la facilidad. Nadie como Góngora preparado para esta cacería interior. No le asombran en su paisaje mental las imágenes coloreadas, ni las brillantes en demasía” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 248).

Outra passagem fundamental para pensar a conferência descreve o processo mesmo de criação do poeta, segundo o entende Lorca a partir de Góngora. Ele estabelece uma analogia com a saída para uma caçada noturna. Expande-se, portanto, a ideia sugerida pela câmara escura. Neste momento, o tom do discurso adquire tal propriedade que, mesmo isolado, o ouvinte/leitor teria certeza de que se trata de um poeta falando. Com efeito, a passagem mescla observação de um procedimento poético de outrem ao relato da experiência do seu próprio fazer como poeta. Procedendo imageticamente, o cenário da caçada noturna é um bosque muito distante e desconhecido para o poeta. Embora o desconhecimento o amedronte profundamente, ele parte para a caçada. A atmosfera deste momento inicial é de apreensão pelo que acontecerá, mas o poeta está com os seus sentidos a postos e é através da percepção sensorial que nos descreve o cenário do bosque: a lua e os cervos brancos chegam pela visão, o tato sente os delicados ares e a audição identifica, no formato da lua, o som do chifre de caça anunciando o início dos trabalhos. A atmosfera que se estabelece quando o poeta começa a compor o poema é onírica e redonda de uma apreensão subjetiva através dos sentidos. Os elementos da natureza cobram ação – os ares agem, a lua soa, a noite se recolhe, antropomorfizam-se. Entendemos que o que prevalece na cena é a percepção auditiva que opõe a gravidade do chifre de caça, figurado na lua, ao silêncio natural daquele bosque. O momento inicial da criação poética conjuga, portanto, o recolhimento do sujeito que poetiza ao prenúncio da ação que envolverá estratégias de ataque e recuo ante os perigos e seduções do trabalho imaginativo. Tendo saído ao bosque, a estratégia é evitar as facilidades, as artificialidades, desconfiar das aparências e não se deixar seduzir pelo canto que se oferece

como belo. É preciso que o poeta ignore as metáforas falsas e a simples transposição do real para dentro do poema. Essa passagem poética da conferência, aparentemente uma digressão, se justifica quando Lorca volta a Góngora, pois é no mestre cordobês que ele encontrará o modelo de poeta consciente, lúcido e, por isso, preparado para encontrar a novidade através da linguagem, a surpresa da aproximação de realidades distantes (ou seja, a metáfora). Ademais, a passagem mimetiza o modo gongórico de compor, pois é toda ela povoada de metáforas raras, que se autorreferem para garantir o efeito de medo, suspense e perigo da aventura da criação poética. Novamente, o discurso em prosa toma a forma da poesia, sendo tão imagético e sugestivo quanto ela.

Terminado o processo de composição do poema, Lorca nos diz que o poeta volta “lleno de polvo” (GARCÍA LORCA, 2008, p. 249), aludindo, portanto, à dimensão mágica desse trabalho racional. Passado o ponto da descrição da “cacería nocturna”, Lorca retomará questões já apontadas antes e se dedicará ao comentário de estrofes de Góngora.

Importante anotar que segue mostrando-se como um leitor apaixonado. Vemos que tanto do ponto de vista do poeta quanto do leitor, Lorca entende que a aproximação à literatura deve ser, a um só tempo, entusiasmada e racionalmente orientada. Por isso, na conferência são tão frequentes quanto “consciencia”, “técnica” (GARCÍA LORCA, 2008, p.257), “capacidad crítica”, “mecánica” (p. 241), palavras como “amor” (p. 236), “efusión poética” (p. 245), “ternura” e “gracia” (p. 246), além das sentenças exclamativas em que diz “¡maravilloso!” (p. 244), “¡admirable!” e “¡graciosa!” (p. 249).

Tal como o mito poético, em cujo funcionamento todos os elementos são importantes e há uma relação de complementaridade entre o todo e as partes, “el andamiaje” da conferência se mostra de modo orgânico. Essa constatação retoma nossa reflexão no início deste apartado, em que dizíamos da maneira como Lorca trataria natureza, poesia e Góngora nessa conferência. O texto respeita de tal forma os temas de que trata que toma para si as suas características constitutivas: é organicamente estruturado, consciente, crítico, apaixonado. Mítico.

Considerações finais: a imagem poética de Don Luis de Góngora

Como esperamos ter demonstrado, a concepção de poesia apresentada ensaisticamente na conferência – uma criação autônoma, fundada no poder da metáfora que tem vida, não

representativa, conscientemente construída através do labor da racionalidade e da imaginação – ressoa as discussões em torno da natureza da lírica na modernidade e também se configura como prática na poética do próprio Lorca.

Voltamo-nos agora para a reflexão sobre o elemento primeiro do texto: o título, *La imagen poética de Don Luis de Góngora*. Acreditamos que Lorca propõe um desdobramento do sentido da expressão *imagen poética*. De um lado, ocupa-se de analisar o modo como Góngora constrói suas imagens poéticas e, neste sentido, o título é objetivo, pois anuncia o que será apresentado nessa conferência. Em outra perspectiva, terminado o texto, a impressão que se impõe ao ouvinte/leitor é a de que Lorca oferece uma imagem poética, no sentido estrito, pois ergue uma figura de Góngora baseada no seu olhar de poeta peculiarmente moderno.

Sem abrir mão do lirismo, o fim da conferência coincide com o fim do poeta. Lorca (re)cria a cena da morte de Góngora. De volta a Córdoba, o poeta está sozinho, enfermo, endividado, dolorido, arruinado. A vida segue seu curso normal enquanto Góngora perece silenciosamente. Em contraste com suas mãos ásperas e sem trato – e agora já frias –, permanece a obra portentosa. É felicíssima a escolha de Lorca por esse adjetivo: a obra de Góngora é portentosa: singular, estranha, e continua a causar, por sua novidade, admiração e pasmo.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2008.
- ALBERTI, Rafael. *La arboleda perdida. Libros I y II de memorias*. Barcelona: Seix Barral, 1975.
- ALONSO, Dámaso. Una generación poética. In: _____. *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos, 1952. p. 167-192.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- CRUZ GIRÁLDEZ, Miguel. La contribución de Sevilla a la generación del 27. *Revista de Humanidades*. Sevilla, Universidad Nacional de Educación a distancia, 17, p. 59-74, 2010. Disponível em: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=8088>. Acesso em: 25 mar. 2013.
- CERNUDA, Luis. Generación de 1925. In: _____. *Estudios sobre poesía española contemporánea*. Madrid: Guadarrama, 1972. p. 137-152.
- EAGLETON, Terry. *A função da crítica*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (Org.) *Poetas del 27. La generación y su entorno*. Antología comentada. Madrid: Austral, 1998. p.21-22.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Conferencias I e II*. Introducción, Edición y notas de Christopher Maurer. Madrid: Alianza, 1984.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Epistolario completo*. Andrew Anderson y Christopher Maurer (Ed.). Madrid: Catedra, 1997.
- GARCÍA LORCA, Federico. La imagen poética de Don Luis de Góngora. In: _____. *Obra completa VI. Prosa, I*. Madrid: Akal, 2008. p. 236-259.
- GEIST, Anthony. La metáfora, elemento primordial de la lírica del 27. In: GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia y crítica de la literatura española. VII. Época contemporánea. 1914-1939*. Al cuidado de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2003.
- MACIEL, Maria Esther. Poéticas da lucidez. Notas sobre os poetas-críticos na modernidade. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 2, p. 75-9, out/1994.
- PERRONE-MOYSÉS, Leyla. Escolher e/é julgar. *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, n. 65, p. 5-13, Jan. 1982. Disponível em: http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/getrec?mfn=2911&_template=singleRecord. Acesso em: 29 de agosto de 2013.

Artigo recebido em março de 2015.
Artigo aceito em maio de 2015.