

Teoria da metáfora e modernidade em Antonio Machado

Silvia Cárcamo*

Abstract

Antonio Machado's metaphor theory reveals a critical position syntonized with the cultural modernity thought. The investigation proves 1 - that Machado's conceptual metaphor is based in F. Nietzsche, 2 - that there are critic coincidences between Machado and poets linked to the hispanic vanguards (Borges, Lorca). So, it would be needed to correct the image of a traditionalist Machado confronted with the 20 th century poetics.

Teorias da metáfora na modernidade hispânica

A história das teorias da metáfora e das polêmicas em torno do uso da linguagem figurada no texto poético confunde-se com a própria

* UFRJ

trajetória da poesia moderna. Na tradição hispânica, as reflexões de Antonio Machado (1875-1939) sobre a imagem adquirem particular importância quando analisadas em relação com as questões introduzidas pelas estéticas da modernidade, que iluminaram desde as propostas dos simbolistas até os experimentos das vanguardas, já no século XX. As indagações de Machado surgiram como respostas críticas às transformações poéticas da época, mas, na sua visão, a metáfora não representava um simples problema de técnica literária. Ela revelava, antes, aspectos da linguagem intimamente vinculados à história da cultura e do pensamento humanos.

As implicações do uso da linguagem figurada provocou em Machado considerações tanto poéticas quanto filosóficas e, como só poderia ser para um poeta que definiu a poesia como “palavra no tempo”, o autor não perdeu de vista os componentes históricos da questão. O poeta espanhol coloca em boca de Juan de Mairena, o seu principal heterônimo, as seguintes palavras: “*Hay hombres,[...] que van de la poética a la filosofía; otros que van de la filosofía a la poética. Lo inevitable es ir de lo uno a lo otro, en esto, como en todo*”. A frase que transcrevemos representa uma síntese de todo um modo de pensamento pautado, de maneira constante, pela necessidade de interligar os diferentes campos do saber humano, sempre transitando “*de lo uno a lo otro*”, atitude que talvez represente a faceta mais moderna de um poeta tão tradicional em outros aspectos. O próprio método sugerido por Machado, que estimula o diálogo entre a poética e a filosofia, entre a política e a arte, revela uma lógica imbuída das inquietações da modernidade.

Se por um lado a crítica reconheceu em Machado o pensador espanhol mais lúcido do século XX por causa da sua moderna e democrática visão da cultura, por outro lado, a crítica também contribuiu para consolidar a idéia de uma oposição frontal entre um Machado tradicionalista em assuntos estéticos - que condenou as vanguardas - e os jovens poetas que adotaram as novas propostas no período de entre-guerras. Revisitar os textos do poeta referidos à metáfora pode levar a atenuar ou relativizar esse confronto. Assim, Jorge Luis Borges, apesar do seu compromisso evidente com as vanguardas poéticas, reprovou tanto quanto Machado - e por razões similares - a metáfora barroca e os vícios “*conceptistas*” da nova poesia. Com referência à linguagem popular e aos seus procedimentos metafóricos, há entre Machado e um poeta de vanguarda como Federico García Lorca mais coincidências do que diferenças. Antonio Machado, no entanto, não dialogou somente com outros poetas de língua espanhola sobre assuntos referentes à linguagem poética. A sua leitura crítica de uma parte fundamental da tradição poética hispânica - aquela que nasceu para mundo moderno sob a estética do barroco - representa um diálogo aberto por um poeta, Machado, com as grandes correntes filosóficas da modernidade e, em particular, muito deve às especulações teóricas sobre linguagem e conhecimento de F. Nietzsche. O assunto é importante para situar o pensamento estético do poeta espanhol em relação às principais teorias que influenciaram na modernidade estética hispânica. Na verdade, o tema de metáfora e modernidade ultrapassa o caso particular de Antonio Machado; interessa, muito além desse poeta, toda uma linha de reflexão na

qual se inserem ensaios de autores como Miguel de Unamuno, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges, Gerardo Diego, Octavio Paz e Julio Cortázar, para mencionar só alguns dos nomes fundamentais.

2. Nietzsche, Machado e a metáfora

“*Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral*”, o breve e importante texto de Nietzsche, embora publicado postumamente em 1903, data, na realidade de 1873. Ele pertence, portanto, ao jovem Nietzsche e demonstra a importância que na época tinha para o filósofo a metáfora como noção fundamental na sua filosofia. Segundo Sarah Kofman (1975), referência obrigatória sobre o assunto, a metáfora desempenha um papel estratégico nas suas primeiras obras, ao passo que ela desaparece do pensamento posterior de Nietzsche. De acordo com Kofman, desde “*O nascimento da tragédia*”, uma obra de juventude, se instaura uma diferença fundamental em relação à metafísica herdada de Aristóteles para a qual a metáfora deriva do conceito, sendo portanto este último concebido como anterior e superior à metáfora. O filósofo alemão sabe, no entanto, que o conceito também é, ele próprio, uma metáfora. Mas na visão de Sarah Kofman, o jovem Nietzsche permanece ainda tributário das idéias aristotélicas uma vez que ele parece acreditar ainda numa essência íntima das coisas ou numa verdade do ser. A metáfora não seria inferior ao conceito, como era para Aristóteles, mas insuficiente em relação a uma verdade íntima das coisas com a qual a linguagem teria perdido a conexão. De todos modos, é certo que, desde as suas primeiras obras, a modificação operada na vinculação entre conceito e metáfora fez possível uma nova filosofia e um novo estilo de linguagem filosófica. “*Sobre verdade e mentira em sentido extra-moral*” configura uma crítica rotunda a um tipo de pensamento que se vale da formulação de conceitos, na verdade, criações humanas a partir da linguagem que, na tradição do racionalismo ocidental, passaram a funcionar, inadvertidamente, como garantia da verdade, sem reparar no fato de que os conceitos são eles próprios metáforas.

Se trazemos à tona o ensaio de Nietzsche de 1873 é porque encontramos enormes coincidências entre esse texto e “*El arte poética de Juan de Mairena*”, um dos escritos de Antonio Machado dedicado ao tema da linguagem e, especialmente, ao da metáfora. O estudo mais completo sobre a presença de Nietzsche na Espanha foi realizado por Gonzalo Sobejano no volumoso livro de quase setecentas páginas, intitulado “*Nietzsche en España*”. O autor alude em diversos momentos da obra à presença do filósofo alemão em textos de Machado, tanto em verso quanto em prosa, mas nada comenta a respeito das coincidências entre ambos autores ao tratarem da metáfora e da linguagem. A posição crítica do poeta espanhol sobre o barroco e as relações analógicas das que lançavam mão os poetas do século XVII foi analisada por Jaime Siles (1996) à luz da filosofia kantiana. Observa o crítico que, para Machado, a metáfora conceitual que não nasce da intuição elimina a lírica, do mesmo modo que para a Kant os conceitos sem intuições são

vazios. Não conhecemos, entretanto, um estudo das idéias da metáfora em Machado à luz dos escritos de Nietzsche. Por isso cremos pertinente comparar, em detalhe, fragmentos dos ensaios de ambos.

A respeito do "conceito" diz Nietzsche (1983, p. 48):

*Todo conceito nasce por igualação do não igual. Assim como é certo que nunca uma folha é inteiramente igual a uma outra, é certo que o conceito de folha é formado pelo arbitrário abandono dessas diferenças individuais, **por um esquecer do que é por distinção.**] A desconsideração do individual e efetivo nos dá o conceito.*

Vejamos agora alguns fragmentos de Machado (1980, p. 333) referidos também ao "conceito":

La misma inopia de intuiciones que, incapaz de elevarse a las ideas, lleva al pensamiento conceptista, y de éste a la pura agudeza verbal, crea la metáfora culterana, no menos conceptual que el concepto conceptista, la seca y árida tropología gongorina, arduo trasiego de imágenes genéricas.[...] Se puede razonar, en efecto, por medio de conceptos escuetamente lógicos, por medio de conceptos matemáticos – números y figuras – o por medio de imágenes, sin que el acto de razonar, discurrir entre lo definido, deje de ser el mismo: una función homogeneizadora del entendimiento que persigue igualdades – reales o convenidas – eliminando diferencias.

Podemos comprovar que, em ambos ensaios, o "conceito" e a "intuição" se opõem, configurando noções centrais para o sentido dos textos. Pelo "conceito", fruto de uma racionalização da vida, o homem reduziu o real ao idêntico, sacrificando a multiplicidade em prol da falsa igualdade. A crítica não é tanto referida ao conceito em si próprio mas à ilusão humana que o mitifica, atribuindo-lhe uma superioridade em relação aos outros instrumentos de conhecimento. A intuição permite, entretanto, penetrar na intimidade de um objeto para captar aquilo que ele tem de único, algo impossível quando o pensamento opera com conceitos que requerem a generalização e a abstração. Diz Nietzsche (1983, p. 49) a respeito da intuição e da metáfora intuitiva:

[O homem] Coloca agora seu agir como ser "racional" sob a regência das abstrações; não suporta mais ser arrastado pelas impressões súbitas, pelas intuições, universaliza antes todas essas impressões em conceitos mais descoloridos, mais frios, para atrelar a eles o carro de seu viver e agir. Tudo o que destaca o homem do animal depende dessa aptidão de liquefazer a metáfora intuitiva em um esquema, portanto de dissolver uma imagem em um conceito. [...] Enquanto cada metáfora intuitiva é individual e sem igual e, por isso, sabe escapar a toda rubricação, o grande edifício dos conceitos ostenta a regularidade rígida de um columbário romano, e respira na lógica aquele rigor e frieza, que são da própria matemática.

Como fruto das suas preocupações de poeta e professor, Antonio Machado pensou alguma vez em escrever uma "história interna" da literatura espanhola. No seu caderno de escritor – publicado como obra póstuma sob o título de *Los complementarios* – anotou uma série de tópicos específicos sobre a lírica espanhola. Um dos temas apontados ("*La metáfora como expresión de lo intuitivo*") relaciona metáfora e intuição. Machado reiterou em várias

passagens da sua obra a importância da intuição sem a qual achava impossível a existência da lírica. A sua aversão pela imagem barroca devia-se à substituição da intuição pelo conceito e do concreto pelo abstracto que percebia nos autores barrocos. Machado chega a expressar desconfiança das metáforas de um modo geral, embora reconheça que elas “*a veces, son verdaderas creaciones*”. Manuel Alvar (1987, p. 31) observa que o poeta “*não aceita a metáfora como elemento referencial ou ornamental, muito menos, emotivo*”. É como se a metáfora ajudasse a separar o homem das coisas ou do mundo, interpondo entre ambos uma mentira. Alvar acredita acertada a interpretação de A. Lefevre, segundo a qual o autor aspiraria a recriar a situação mítica de Adão no Paraíso: o homem dando a cada coisa e a cada ser seu nome único e definitivo. No fim das contas, é a mesma desconfiança de Nietzsche diante de uma linguagem gasta, que tornou-se repetida e convencional. A imagem barroca apresenta-se, aos olhos do poeta, como puro conceito, pura abstração, carente de intuição. Sobre o papel desta última, lemos em “*El ‘arte poética’ de Juan de Mairena*”: “[*el poeta*] *acude siempre a imágenes singulares, o singularizadas, es decir, a imágenes que no pueden encerrar conceptos, sino intuiciones*” (Machado, 1980, p.335).

Verdadeiramente surpreendente é a utilização da mesma imagem, com idêntico sentido, nos ensaios de Nietzsche e de Machado. Assim, em Nietzsche (1983, p. 49):

Como gênio construtivo o homem se eleva, nessa medida, muito acima da abelha: esta constrói com cera, que recolhe da natureza, ele com a matéria muito mais tênue dos conceitos, que antes tem de fabricar a partir de si mesmo.

Interpreta Sarah Kofman as várias metáforas usadas pelo filósofo alemão em “*Verdade e mentira em sentido extra-moral*”, entre elas, a da abelha, que figura no fragmento que acabamos de citar. A colméia, como conjunto arquitetônico, seria o símbolo do ordenamento sistemático de conceitos. Do mesmo modo que a abelha constrói as celas e deposita nelas o mel que recolhe do exterior, a ciência constrói uma arquitetura formal vazia e pretende colocar nela a totalidade do mundo. A ciência – sempre segundo a análise de Kofman – não pode explicar o mundo, só o descreve a partir de esquemas metafóricos, humanos. Assim como a abelha fabrica o mel com as flores saquedas, a ciência obriga o indivíduo a buscar no seu interior a verdade.

Para Machado (1980, p. 334) “*Esa abeja que liba en la miel y no en las flores es más ajena a toda labor creadora que el humilde arrimador de documentos reales*”.

A metáfora da abelha aponta, nos dois textos, ao mesmo significado: o homem como uma abelha que se alimenta, não do que extrai da natureza, como o faz a verdadeira abelha, mas do que ele mesmo fabrica e transforma em conceitos.

No que diz respeito à forma dos textos em prosa do poeta espanhol, Gonzalo Sobejano e outros críticos observaram a influência de Nietzsche, notável no fragmentarismo e no uso do aforismos e da linguagem metafórica.

Diante do desgaste das metáforas tradicionais, Nietzsche recomenda pensar através de imagens surgidas da intuição; nessa mudança de perspectiva em relação à linguagem filosófica tradicional que pretendia ser uma ciência, a filosofia se aproxima da poesia. Juan de Mairena, o heterônimo de Antonio Machado, ensinava a seus alunos a estruturação poética da filosofia. Nas suas aulas mostrava como os poetas *"pueden aprender de los filósofos el arte de las grandes metáforas"* (Machado, 1986, p. 267). O poeta vê poesia nas grandes metáforas construídas pela filosofia: o rio de Heráclito, a caverna de Platão, o moinho de Leibniz, a pomba de Kant e o pedaço de *azúcar* de Bergson. Parece natural que Machado admirasse essas metáforas, visto que é pela incorporação da ficção ou da fábula que a filosofia se confunde com a literatura, a poesia.

Nietzsche encerra *"Verdade e mentira no sentido extra-moral"* afirmando que o homem intuitivo – aquele que o filósofo situava na antiga Grécia – conseguia pela intuição a felicidade, o entusiasmo e a redenção, mas quando ele sofria, sua dor era muito profunda porque não sabia aprender da experiência nem se governar por conceitos. Machado via nos elementos intuitivos a essência da lírica, uma vez que eles acolhiam em si *"las imágenes en el tiempo"*, um tempo vital, psíquico, não matemático. Segundo lemos em *"Juan de Mairena"*, a sua principal obra em prosa, o poeta faz coincidir esse tempo psíquico com a angústia ou inquietude existencial. O sofrimento do homem intuitivo de Nietzsche equivale à angústia do poeta em Machado. Por outro lado – outra possível coincidência – também o poeta espanhol se referiu ao homem "clássico" como aquele cujo pensamento se conecta diretamente com o real, seja no sentido de uma experiência externa ou contato direto com as coisas, seja no sentido de uma experiência interna ou contato com o imediato psíquico.

Ao longo da comparação entre fragmentos dos ensaios do filósofo alemão e do poeta espanhol, cremos ter reconhecido o mesmo sistema que determina um quadro de contrastes entre o conceito e a intuição, entre a temporalidade psíquica e a intemporalidade da lógica ou acronia, além da oposição entre o metafórismo intuitivo e o conceitual.

3. Machado, as vanguardas e a metáfora

Para André Breton, figura principal do surrealismo francês, a revolução na linguagem que ele propiciava ligava-se intimamente à metáfora. Como observa Javier del Prado (1993, p. 244), Breton situa na metáfora

el fiel que adjudica o no la modernidad poética de un texto. Centra en ella la evolución de la poesía occidental y la oposición entre la poesía y la prosa, y al religarla a la "ratio analogica" la eleva a categoría de motor de la prospección del más allá del cambio que hay que imponerle a la vida y a la Historia – funciones que el surrealismo considera principales.

No âmbito hispânico, movimentos pertencentes às denominadas vanguardas dos anos 20, como o *ultraísmo* e o surrealismo, também

construíram as suas propostas poéticas baseados, inteiramente, na convicção da centralidade da metáfora. Dando mais uma demonstração de lucidez, Jorge Luis Borges advertiu para o perigo que significava limitar a renovação poética exclusivamente aos procedimentos figurativos, como se eles fossem o único recurso de desrealização ou deformação do real. Fazendo referência ao creacionismo – o estridente movimento do chileno Vicente Huidobro – Borges opinava:

Creo que se equivocan los demasiado obstinados en pesquisas de imágenes. El creacionismo puro que tal cosa predica es una jaula: una cacería de la 'phrase à effet', de la ingeniosidad, que es el mayor peligro para escritores de raza española como nosotros¹.

Por que razão um projeto poético concentrado na criação de metáforas representaria um perigo maior para os escritores de “raça espanhola”? Evidentemente o poeta argentino pensava no modo como o barroco se arraigou em terras da Espanha: o “engenho” e a “frase de efeito” formaram parte da tradição poética do barroco peninsular, cujos efeitos se fizeram sentir mesmo em autores pré-vanguardistas como Ramón Gómez de la Serna. As “*greguerías*”² desse escritor foram igualmente criticadas por Borges em razão de estarem as mesmas ancoradas no engenho do *conceptismo* e não na inteligência.

O resgate do barroco pelo modernismo estético é perfeitamente compreensível desde o momento em que – como disse Hugo Friedrich – a lírica moderna impõe à linguagem o papel paradoxal de exprimir e, ao mesmo tempo, ocultar o significado, problemática familiar aos escritores barrocos. Desde Mallarmé, o problema da poesia moderna é o problema do referente e, logicamente, se não há referente não há significado. Então, qual é o referente na expressão moderna que se caracteriza pela indeterminação semântica? A questão atinge, evidentemente, a metáfora e, por isso, para alguns movimentos de vanguarda a imagem ocupou o centro das reflexões.

Na Espanha, como é sabido, a celebração do terceiro centenário da morte do poeta Luis de Góngora foi a oportunidade encontrada pelos jovens poetas para a reivindicação do barroco. Segundo lemos na famosa conferência de Federico García Lorca, intitulada “*A imagem poética de Dom Luis de Góngora*”, o poeta barroco seria o precedente de Mallarmé sem cuja poesia a vanguarda não teria existido. Entretanto, os poetas da geração de 27 precisavam encontrar as raízes hispânicas da renovação poética, diante da acusação de serem eles imitadores dos vanguardistas franceses. O ensaio de Borges intitulado “*Ultraísmo*” deixa transparecer essa preocupação. Sendo o primeiro artigo que o autor publicou em Buenos Aires, em 1921, esse texto faz parte de uma série de ensaios dedicados à metáfora, um dos assuntos

1 Cit. por Guillermo de Torre.

2 A palavra “*greguería*” foi inventada por Gómez de la Serna, sendo a fórmula do procedimento a seguinte: “humorismo + metáfora = greguería”. O autor buscava apresentar uma nova visão do mundo, mostrando relações inéditas entre as coisas e transformando a realidade através de uma perspectiva não convencional. O “animismo”, uma das suas características essenciais, separava a proposta de Gómez de la Serna do surrealismo.

que lhe interessaram ao longo de toda a sua vida³. Em "Ultraísmo" o escritor argentino, que acabava de chegar a Buenos Aires depois de longa temporada na Espanha, propunha-se a rebater as críticas ao ultraísmo que Manuel Machado lançara desde "El diario Español" no dia 23 de outubro de 1921. Escreve Borges (1997, p. 108) nessa oportunidade:

la tendencia a escribir en sucesión de imágenes, tendencia que Machado apunta como la exteriorización más resaltante de la lírica ultraica – campea en nuestros clásicos, y no sólo en poetas conscientemente marginales y banderizos como don Luis de Góngora, sino en Calderón, en Baltasar Gracián, y con principalísimo relieve, en Quevedo.

Mais adiante Borges (1997, p. 109) completa "*Por paradójico que parezca, es lícito afirmar que el ultraísmo, al instaurar la imagen como centro nuclear del organismo lírico y devolverle su primordial preeminencia se ve animado por el espíritu netamente castizo*".

Para justificar o uso de imagens dos ultraístas, Borges lembra que elas eram essenciais em autores barrocos como Góngora, Quevedo e Calderón. Os fragmentos de "Ultraísmo", que acabamos de reproduzir, se contradizem com o texto citado anteriormente, no qual Borges critica a metáfora do *creacionismo* e até com os comentários carregados de ironia que ele dedicara ao terceiro centenário da morte de Góngora. O próprio autor não teve problemas em reconhecer que defendeu teorias contraditórias sobre a metáfora.

No pensamento hispânico das primeiras décadas do século XX foram intensas as polêmicas sobre a metáfora; como já dissemos, mais além do uso da imagem como mero procedimento técnico, importou a questão da linguagem na modernidade estética, algo, sem dúvida, de muito maior transcendência. O fato de Borges demonstrar certas reservas sobre o uso um tanto barroco das imagens na poesia das vanguardas é extremamente significativo porquanto permite estabelecer, com mais fidelidade histórica, o quadro real de posições estéticas confrontadas entre si no período de entre-guerras. A idéia segundo a qual teria existido nessa época de gestação e auge das vanguardas uma polarização entre duas posições bastante homogêneas pode ser questionada. Se atendermos às teorias da metáfora, veremos que um autor vanguardista como Borges, militante nas fileiras do *ultraísmo*, coincide com um poeta considerado tradicionalista e crítico severo das vanguardas como foi Antonio Machado. Ambos repudiam tanto o engenho do barroco histórico quanto certos barroquismos da poesia das vanguardas.

A condenação simultânea da imagem barroca e da imagem moderna por parte de Antonio Machado mereceu um comentário crítico de Paz (1972, p. 65), no qual ele interpreta que:

Aparte de ser injusta la condenación del barroco, identificarlo con el arte moderno es una confusión. Ambos, el poeta barroco y el moderno, piensan

3 Esses ensaios foram escritos em diferentes períodos: *La metáfora* (Rev. Cosmópolis, 1921), *Ultraísmo* (1921), *Examen de metáforas* (Inquisiciones, 1925), *Otra vez la metáfora* (El idioma de los argentinos, 1928), *Sobre la descripción literaria* (Rev. Sur, nº 97, oct. 1942), *La metáfora* (Historia de la eternidad, 1953). Pronunciou, também, conferências sobre o tema Em ensaios não destinados diretamente ao exame da metáfora, o autor fez comentários de grande interesse sobre o assunto.

que la metáfora, imagen o agudeza, es el centro del poema; su función es crear la sorpresa, la "maravilla que suspende al ánimo", mediante el descubrimiento de relaciones insospechadas entre los objetos. Ahora bien, la imagen moderna es una aceleración de las relaciones entre las cosas y tiende siempre a ser dinámica y temporal; el "concepto" y la metáfora barrocos son movimientos congelados.

Acerta Octavio Paz quando relaciona o repúdio de Machado à metáfora conceitual dos barrocos ou vanguardistas com a questão do tempo, a grande preocupação do poeta espanhol. O conceito, por ser dependente da lógica, elimina o tempo na poesia. Machado pensava que esta última se encontrava submetida a dois imperativos contraditórios: sendo ela "*palavra essencial no tempo*" devia expressar a "*essência*", o imutável, mas também dar conta do tempo fora do qual o autor considerava impossível a existência da lírica.

Já é lugar comum da crítica da poesia espanhola contemporânea fazer referência à atitude de incompreensão de Machado diante das vanguardas. Em movimento simétrico e perfeitamente oposto ao realizado por ele ao criticar a metáfora barroca e a dos poetas vanguardistas, Federico García Lorca exaltou a metáfora gongorina para legitimar a renovação poética da qual ele próprio era a melhor expressão. Entretanto, se atendermos às coincidências existentes entre este último poeta e Machado no que diz respeito às considerações sobre a linguagem popular na poesia, tema que alcança também o uso da linguagem figurada, poderemos ver atenuadas as diferenças entre ambos poetas.

Em "*La imagen poética de don Luis de Góngora*", conferência pronunciada em 1927, Lorca começa por dizer que a imagem poética é sempre "*uma translação de sentido*", definição que recolhe, no essencial, as idéias aristotélicas. Entretanto, o poeta não aborda de imediato o uso da imagem na poesia; antes vai-nos levar ao terreno da linguagem popular visto que os procedimentos poéticos encontram seu fundamento na expressão comum de todos os homens: "*El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas*". (García Lorca, 1980, p. 132). O conferencista, busca os exemplos, habilmente, não nas chamadas "catacreses", quer dizer, metáforas totalmente lexicalizadas, e que, por isso, perderam toda a força como figuras, mas nas que ainda conservam rastros do seu sentido primitivo. É o caso de "*alero*" (parte que sobressai do telhado), "*suspiros de monja*" (um doce) ou "*media naranja*" (cúpula). Os exemplos são adequados para imaginar o trabalho da imaginação popular no enriquecimento da língua e, de passagem, para demonstrar que o povo, capaz de criar metáforas tão engenhosas pode entender as imagens de um poeta barroco como Góngora e também, as da poesia de vanguarda. Esse ponto de partida distanciava Lorca da teoria que na mesma época expunha José Ortega y Gasset (1932, p. 890) em "*La deshumanización del arte*". Nesse famoso ensaio de 1925, o autor afirmava que a "arte nova"- a das vanguardas – era impopular por um "*destino essencial*", sendo essa arte "*para poucos*".

As observações de Antonio Machado em alguns textos do seu "*Juan de Mairena*" permitem apreciar a faceta de um autor seriamente interessado na relação entre a linguagem popular e a poesia. Recomenda o professor

Juan de Mairena aos alunos – futuros poetas – prestar atenção ao conhecimento do folclore e à poesia popular, que distingue da “*poesía de tropos superfluos y eufemismos de negro catedrático*.” (Machado, 1986, p. 356) Tanto para Lorca como para Machado, a questão do uso da linguagem poética exige a discussão prévia sobre a linguagem popular em cujos riquíssimos recursos devem buscar inspiração os verdadeiros poetas. Assim, é aconselhável que estes procedam como “*meros taquígrafos de um pensamiento hablado*.” (Machado, 1986, p. 347) A “sabedoria popular”, à que tantas vezes referiu-se o poeta, incluía também as formas de expressão e o uso das imagens por parte do povo.

Referências Bibliográficas

- ALVAR, Manuel. Introducción. In: MACHADO, Antonio. *Los complementarios*. Madrid: Cátedra, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Textos recobrados*. Barcelona: Emecé, 1997.
- DEL PRADO, Javier. *Teoría y práctica de la función poética*. Madrid: Cátedra, 1993.
- FRIEDRICH, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1959.
- GARCÍA LORCA, Federico. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1980.
- KOFMAN, Sarah. Nietzsche et la métaphore. Rev. *Poétique*. Paris, 1971, 5.
- LÁZARO CARRETER, Fernando. *De poética y poéticas*. Madrid: Cátedra, 1990.
- MACHADO, Antonio. *Juan de Mairena*. I. Madrid: Cátedra, 1986.
- _____. *Los complementarios*. Madrid: Cátedra, 1987.
- _____. *Poesías completas I*. Madrid: Austral, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. Rhétorique et langage. Rev. *Poétique*. Paris, 1971, 5.
- _____. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral. In: —. *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ORTEGA Y GASSET, José. La deshumanización del arte. *Obras completas*. v. III. Madrid: Espasa Calpe, 1932.
- PAZ, Octavio. *Puertas al campo*. Barcelona: Seix Barral, 1972.
- SILES, Jaime. Machado y el barroco antiguo y nuevo: estudio de materiales y cálculo de resistencias. Rev. *Insula*. Madrid, en/feb 1996, p. 589-90.
- SOBEJANO, Gonzalo. *Nietzsche en España*. Madrid: Gredos, 1967.
- TORRE, Guillermo de. *Doctrina y estética literaria*. Madrid: Guadarrama, 1970.